



**INSTITUTO POLITÉCNICO DE PORTALEGRE
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE PORTALEGRE**

Dissertação

**Curso de Segundo Ciclo de Estudos em
Mestrado em Jornalismo, Comunicação e Cultura**

2014/2015

**O LUGAR DA FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DA
NOTÍCIA: UMA ANÁLISE À PERCEÇÃO DOS
FOTOJORNALISTAS SOBRE OS CRITÉRIOS DE
NOTICIABILIDADE NO FOTOJORNALISMO
PORTUGUÊS**

Mestranda

Carina Martinho Coelho

Orientador

Professor Doutor Luís Bonixe

Portalegre

2015

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise à percepção dos fotojornalistas sobre os critérios de noticiabilidade no fotojornalismo
português*



**INSTITUTO POLITÉCNICO DE PORTALEGRE
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE PORTALEGRE**

Dissertação

**Curso de Segundo Ciclo de Estudos em
Mestrado em Jornalismo, Comunicação e Cultura
2014/2015**

**O LUGAR DA FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DA
NOTÍCIA: UMA ANÁLISE À PERCEÇÃO DOS
FOTOJORNALISTAS SOBRE OS CRITÉRIOS DE
NOTICIABILIDADE NO FOTOJORNALISMO
PORTUGUÊS**

Mestranda

Carina Martinho Coelho

Orientador

Professor Doutor Luís Bonixe

Portalegre

2015

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai,
à minha irmã e à minha Eri,
por me serem na infinidade dos meus sentidos
(e das palavras);
pela presença atemporal.

Ao Pedro,
por me lembrar incessantemente que esta meta me pertencia,
auxiliando-me neste caminho, a cada queda, a cada travagem,
lendo cada palavra que escrevi.

Ao Gaspar,
por me motivar de uma maneira incrível
e por ser o meu Terceiro Olho em todos os trabalhos.

A todos os seres bonitos,
cada um com a sua particularidade,
que me mantiveram um sorriso no coração.

Ao professor Luís Bonixe,
em último, mas sempre em primeiro,
pela sua invariável orientação:
dedicada e incansável,
sem férias, nem relógios;
pelo trabalho conjunto, em equipa.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

RESUMO

O fotojornalismo português tem atravessado grandes mudanças ao longo do seu percurso. Atualmente, a Internet tem vindo a pôr em causa paradigmas associados à sua prática, revelando-se importante analisar o que a rege, quais os seus valores.

O processo de produção da fotografia jornalística atravessa várias etapas de seleção; as decisões variam de indivíduo para indivíduo. Há diferentes formas de abordar o mesmo acontecimento: a fotografia é uma construção social da realidade. Igualmente, os jornais assumem uma identidade própria, podendo levar a constrangimentos organizacionais: a política editorial de determinado jornal pode não ir ao encontro dos ideais dos seus jornalistas.

Os cortes financeiros e o advento cibernético contribuem para um aceleração do processo de produção fotográfico, exigindo mais trabalho em menos tempo. Ademais, fatores como o 'fotojornalismo cidadão' têm vindo a testar o trabalho fotojornalístico.

O presente estudo pretende perceber como os fotojornalistas percecionam a sua profissão, assumindo o atual cenário do fotojornalismo. Foram realizadas entrevistas a dez fotojornalistas portugueses (repórteres e editores), que trabalham numa publicação (jornal ou revista), numa agência, ou sendo *freelancer*.

Os entrevistados assumem várias condicionantes no seu trabalho, sobretudo questões financeiras que, por sua vez, acentuam constrangimentos organizacionais, escassez de meios humanos e de tempo.

Palavras-chave: fotojornalismo português, critérios de noticiabilidade, jornalismo, fotografia.

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

ABSTRACT

Portuguese photojournalism has been through great changes during its course. Nowadays, with the Internet, paradigms related to photojournalism are being questioned, so it is necessary to analyze what governs this activity, and its values.

Making photography for the press means several stages of selection: decisions vary from individual to individual. There are various ways to interpret and approach the same reality: photography is a construction of reality. Likewise, each newspaper has its own identity, which can lead to organizational constraints: a newspaper editorial policy may not be in accord with the ideals of its employees.

Financial cuts and the cybernetic age have contributed to speed the process of journalistic photography, asking more work in less time to photojournalists. Furthermore, factors such as citizen's photojournalism have been testing photojournalistic work.

This present study aims to understand how photojournalists see their profession nowadays, given in consideration their actual scenery. Ten interviews were conducted with Portuguese photojournalists, from reporters to publishers, working in a publication (newspaper or magazine) or in an agency, or freelancers.

Portuguese photojournalists speak about several constraints to their work, mostly regarding financial questions, which, in turn, accentuate the organizational constraints, the scarcity of human resources and of time.

Key-words: portuguese photojournalism, newsworthiness criteria, journalism, photography.

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

"A fotografia acarreta, inevitavelmente, certo favorecimento da realidade. O mundo passa de estar "lá fora" para estar "dentro" das fotos."
Susan Sontag, in 'Ensaio Sobre Fotografia', 1986

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
1. SOBRE A FOTOGRAFIA E O JORNALISMO.....	13
1.1. DA FOTOGRAFIA AO FOTOJORNALISMO	13
1.2. PERCURSOS NO FOTOJORNALISMO	16
1.2.1. Uma definição de fotojornalismo	18
1.3. UMA VISÃO HISTÓRICA DO FOTOJORNALISMO NO MUNDO	19
1.3.1. O fotojornalismo moderno	22
1.3.2. Primeira revolução no fotojornalismo	24
1.3.3. Segunda revolução no fotojornalismo	26
1.3.4. Terceira revolução no fotojornalismo	27
1.3.5. Do analógico ao digital.....	29
1.3.5.2. O digital	30
2. AS TEORIAS DO JORNALISMO E A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE	33
2.1. A CONSTRUÇÃO DA NOTÍCIA E OS VALORES NOTÍCIA.....	33
2.1.1. Teoria do espelho	33
2.1.2. Teoria da ação pessoal ou do <i>gatekeeper</i>	35
2.1.3. Teorias de ação política	37
2.1.4. Teoria organizacional	37
2.2. AS NOTÍCIAS COMO UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE	40
2.2.1. O dia-a-dia jornalístico	42
2.2.1.1. O tempo	42
2.2.1.2. O mapa das notícias.....	44
2.2.1.3. A origem da informação	45
2.2.2. Valores-notícia.....	47
2.2.2.3. A visualidade como um critério de seleção	54
3. A REALIDADE ATUAL DO FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS.....	58

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

3.1. REDUÇÃO DE PROFISSIONAIS E CRIAÇÃO DE MODELOS ALTERNATIVOS.....	60
3.2. RÉPLICAS DO <i>ONLINE</i>	62
3.2.1. A polivalência na primeira fila	65
3.2.2. Convergência dos meios de comunicação social.....	68
3.2.3. Fotografia <i>online</i> : outros meios de comunicação	69
3.2.4. Os 'olhares' dos cidadãos.....	70
4. METODOLOGIAS E OBJETIVOS DA INVESTIGAÇÃO.....	76
5. O PROCESSO DE PRODUÇÃO DO FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS ATUAL - ANÁLISE E DISCUSSÃO DE DADOS.....	82
5.1. PERCEÇÕES SOBRE O LUGAR DA FOTOGRAFIA NO JORNALISMO PORTUGUÊS.....	82
5.1.1. As condicionantes do trabalho (foto)jornalístico	84
5.2. O PESO DA LINHA EDITORIAL	86
5.3. A SELEÇÃO DE FOTOGRAFIAS.....	90
5.4. INFORMAÇÃO VS ESTÉTICA.....	92
5.5. CONSTRANGIMENTOS NA SELEÇÃO DE FOTOGRAFIAS	96
5.6. OS CRITÉRIOS JORNALÍSTICOS E O FOTOJORNALISMO	99
5.6.1. A importância das características do acontecimento.....	100
CONCLUSÃO.....	105
BIBLIOGRAFIA	112
ANEXOS	118

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Publicação no Facebook sobre notícia do Correio da Manhã.....	74
Imagem 2 - Notícia da primeira página do Correio da Manhã.....	75
Imagem 3 - Fotografia de Hugo Amaral, fotojornalista do Observador	94
Imagem 4 - Fotografia de um fotógrafo amador publicada na capa do <i>Público</i>	102

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Categorias abordadas no guião da entrevista semi-estruturada.....	78
Tabela 2 - Caracterização e identificação dos fotojornalistas entrevistados	80

INTRODUÇÃO

"O uso de fotos pela imprensa carrega efeitos que, por sua vez, remetem a responsabilidades e a reflexões sobre o papel dos fotojornalistas e demais profissionais de comunicação na divulgação dessas imagens" (Barcelos, 2009).

De igual forma, e denotando a escassez de estudos incidentes sobre o fotojornalismo na vertente de jornalismo (e não de fotografia), sobre a realidade portuguesa - ressaltando as recentes pesquisas de Luísa Silva (2010) e de Maria de Fátima Cardoso (2014) -, a presente investigação pretende contribuir para a análise da percepção dos fotojornalistas portugueses sobre a sua própria atividade; procura analisar de que forma os fotojornalistas selecionam fotografias; quais são os critérios de noticiabilidade que regem o processo de produção e seleção de fotografias.

A fotografia de imprensa tem atravessado vários desafios ao longo da sua história, dificultando a emancipação do fotojornalismo, enquanto prática jornalística. Quando a fotografia surgiu, a imprensa já existia. Como tal, a entrada da fotografia no mundo jornalístico foi um processo moroso e nem sempre fácil. Ainda assim, o caráter de veracidade da fotografia - de confirmação da realidade, como prova do que aconteceu - trouxe ao jornalismo o que esta prática, na sua génese, procura: a máxima fidelidade aos acontecimentos, retratar a realidade o mais próximo do que ela é (Barthes, 1980; Sousa, 2004). A fotografia e o fotojornalismo são um marco na história mundial, já que foi através das mesmas que se passou a gravar momentos históricos, permitindo assim documentar inúmeros acontecimentos.

Desde sempre que as rotinas dos (foto)jornalistas se centram em decidir, escolher, selecionar. Todo o processo de produção de produtos jornalísticos comporta decisões, tomadas pelos profissionais, desde os repórteres aos editores - não descurando que os fotojornalistas são, em primeiro lugar, jornalistas e, como tal, estão sujeitos às mesmas regras e à mesma cultura profissional que todos os outros profissionais.

Ao longo deste trabalho, consideramos os jornalistas como uma classe profissional que interpreta os factos de modo a transmiti-los o mais fiel possível ao público. A fotografia é um dos meios jornalísticos que ajuda a construir uma visão dos acontecimentos - há uma construção social da realidade no jornalismo e no fotojornalismo.

No entanto, este processo apresenta condicionantes, sobretudo organizacionais. Cada meio de comunicação social apresenta uma política editorial diferente; uma política que delimita as rotinas de uma redação e de todos os seus intervenientes (Breed, 1955/1993).

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Hoje em dia, o (foto)jornalismo é confrontado ainda com outro tipo de constrangimentos: a crise económica. Os cortes financeiros têm deixado danos no fotojornalismo: despedimentos massivos de profissionais (mantendo ou aumentando a carga de trabalho para um menor número de trabalhadores no ativo); em paralelo com a migração dos meios tradicionais para a Internet, assiste-se a um decréscimo acentuado no número de jornais impressos. Com menos profissionais a trabalhar e menos dinheiro para fazer a cobertura de acontecimentos geograficamente mais distantes do órgão de comunicação social, os jornais tendem a procurar cada vez mais imagens de agências de fotografia e jornalismo ou trabalho de *freelancers*; ou ainda fotografias tiradas pelos cidadãos, o denominado fotojornalismo cidadão.

Portanto, as rotinas do fotojornalismo português atual passam também por conseguir contornar estes constrangimentos que a escassez de meios financeiros tem trazido.

Além disso, o trabalho do jornalista é alvo da política editorial do órgão de comunicação social em que está inserido, no qual, segundo a Teoria Organizacional (uma das teorias estudadas para responder à questão 'O que é o jornalismo?', e ainda hoje defendida), "a ênfase está num processo de socialização organizacional em que é sublinhada a importância de uma cultura organizacional, e não de uma cultura profissional" (Traquina, 2002:80). Há um valor acrescentado ao papel da política editorial face ao trabalho jornalístico, em relação ao papel da cultura profissional do jornalismo. Esta problemática surge devido ao conformismo dos jornalistas com a política editorial que lhes é inculcada.

Em função disto, e consequentemente, a política editorial é uma forte influência no processo de seleção de notícias (Traquina, 2002).

Há um conjunto de valores-notícia que regem o processo de produção de conteúdos jornalísticos (Traquina, 2002) e esta investigação pretende perceber de que forma é que estes mesmos valores-notícia se inserem, especificamente, na atividade fotojornalística, tendo em conta que informar através da fotografia transcende, em muito, o ato de fotografar. Uma fotografia de imprensa assume um carácter, à partida, noticioso e que conte uma história. Fotojornalismo "é sinónimo de contar uma história em imagens" (Sousa, 2002a:8).

A presente tese divide-se em dois grandes grupos: numa primeira parte apresentamos três capítulos, que correspondem ao enquadramento teórico; numa segunda parte, apresentamos a componente prática, que se estende ao longo dos dois últimos capítulos: a metodologia e a apresentação e análise dos dados recolhidos.

Na primeira parte, o primeiro capítulo centra-se numa breve viagem pela história da fotografia, desde a sua invenção, passando pela sua evolução enquanto elemento visual, até à sua entrada no meio jornalístico, momento em que se começam a aproveitar as suas

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

potencialidades. Neste sentido, seguimos as contribuições teóricas de Barthes (1980), Sontag (1986), Sena (1991), Sousa (2004), entre outros. Percorremos, igualmente, a história do fotojornalismo no mundo, os principais marcos ao longo da sua emancipação enquanto prática jornalística. O segundo ponto centra-se no processo de produção de conteúdos jornalísticos: assumindo a notícia como uma construção social da realidade, os produtos jornalísticos resultam de diversos fatores, como as condicionantes organizacionais (diferentes jornais assumem diferentes identidades, o que os leva a assumir diferentes posições) e os valores-notícia inerentes a esta prática profissional, apoiando-nos em investigações de diversos autores, como Tuchman (1978), Gans (1980), Wolf (1992), Breed (1955/1993), Berger & Luckmann (1999), Traquina (2001, 2002), Schudson (2003) e Riéffel (2003). No final deste primeiro grupo, expomos o terceiro capítulo, correspondente ao fotojornalismo português na atualidade, com uma breve nota histórica introdutória, no qual fazemos uma abordagem às principais problemáticas que o definem e caracterizam.

No que diz respeito ao segundo grupo, os objetivos e metodologias são apresentados no quarto capítulo. No capítulo seguinte, passamos à apresentação e análise dos dados recolhidos ao longo da investigação.

A finalizar a tese, encontra-se a conclusão, que é o culminar dos dois grupos referidos, onde pretendemos correlacionar o defendido pelos teóricos, abordados ao longo da dissertação, com os dados resultantes deste estudo, numa avaliação crítica do mesmo, dando espaço, com estes novos passos, à continuação da investigação.

Através da mesma, pretendemos perceber qual a importância da fotografia no jornalismo português, que lugar ocupa, assumindo os critérios usados pelos fotojornalistas ao longo do processo de produção de conteúdos fotojornalísticos. Desta forma, partimos da seguinte questão: qual a perceção que os fotojornalistas portugueses têm do lugar da fotografia no jornalismo em Portugal, considerando as rotinas produtivas, constrangimentos organizacionais e valores-notícia associados à prática jornalística?

De modo a obter uma resposta, elaborámos várias hipóteses, como: os fotojornalistas portugueses identificam a produção de publicação das fotografias como parte de um processo de construção que inclui constrangimentos organizacionais, rotinas produtivas e valores-notícia. Consequentemente, outra hipótese diz que os fotojornalistas identificam esses critérios como fazendo parte do seu trabalho quotidiano.

Foram entrevistados dez fotojornalistas, seguindo um guião com perguntas abertas, de forma a garantir o foco do estudo, mas a não causar condicionamentos nos temas abordados, permitindo que os entrevistados introduzissem questões pertinentes.

1. SOBRE A FOTOGRAFIA E O JORNALISMO

O presente capítulo é uma viagem aos primórdios da fotografia, o processo lento da sua origem, passando pela sua ascensão enquanto elemento visual e a sua afirmação, nem sempre fácil, em diferentes áreas.

Ao encontro do objetivo do presente estudo, debruçamo-nos também sobre os primeiros passos do fotojornalismo, através de uma abordagem aos principais acontecimentos da entrada da fotografia na imprensa, a nível mundial, e do consequente processo de afirmação do fotojornalismo enquanto prática jornalística.

1.1. DA FOTOGRAFIA AO FOTOJORNALISMO

O surgimento da fotografia não é mérito de uma personalidade só. A fotografia, como a hoje a conhecemos, existe devido a um processo lento, de vários anos, de descobertas. Os primeiros passos remontam ao século XVI, marcado pelo uso da câmara escura, usada não só por fotógrafos, mas também por pintores e desenhistas – como Leonardo da Vinci, que contribuiu para o estudo da câmara escura. Na mesma linha, em 1558, o cientista Giovanni Battista Della Porta apresentou um estudo aprofundado sobre esta, sendo que foi com a publicação do livro de "Miraculis Rerum Naturalium" que a utilização da câmara escura se tornou frequente (Oliveira, 2006).

Feitas as primeiras descobertas neste novo caminho, surgem igualmente as primeiras adversidades: as fotografias não resistiam à luz e ao tempo. O objetivo centrou-se em perceber quais os materiais que confeririam durabilidade e resistência à fotografia – conseguir gravar uma imagem. Só no século XIX se assistiu a novos avanços, por Joseph Nicéphore, completado por Daguerre, responsável pela criação do processo de gravação de imagens através de uma câmara escura – batizado de daguerreótipo. Em paralelo, William Fox Talbot descobriu um método similar de registo de fotografias (Oliveira, 2006). Naturalmente, "em 1839, os periódicos *O Panorama*, de Lisboa, e a *Revista Literária*, do Porto, anunciaram respectivamente, e com uma actualidade invulgar, as "descobertas" de Daguerre e Talbot, demonstrando a influência francófona e britânica a sul e a norte" (Sena, 1991:8). Foi já nesta altura reconhecida a importância da fotografia para múltiplas artes e ciências, como relatou o jornal *O Panorama*, a 16 de Fevereiro de 1839:

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

"É inegável á vista do que levâmos apontado, que este invento, um dos mais admiráveis de nossos tempos, terá largas consequências em todas as artes do desenho, e contribuirá não só para o progresso útil e aformoseador da sociedade, mas também para o maior aproveitamento das viagens, quer sejam científicas ou artísticas, ou moraes, quer de simples divertimento e recreação."

(Sena, 1991:10)

A relevância da recente descoberta ganhou forma ao multiplicar-se pelo mundo. A fotografia começou a alargar-se a diversos países, incluindo Portugal, onde chegou na década de 1850. "Wencesleu Cifka (1815?-1883), vindo de Praga, foi um dos pioneiros ao instalar um estúdio em Lisboa em 1848, mas a verdade é que em Évora, através do periódico *Chronica Eborensis*, já se anunciavam 'Retratos ao Dagueretyp, no Lóios', em 1847" (Sena, 1991:17).

Inicialmente, o conceito de fotografia centrava-se numa relação básica: para obter uma boa fotografia tinha de se fotografar algo igualmente bom. Como diz Susan Sontag, "esse é ainda o maior objetivo dos fotógrafos amadores, para quem uma fotografia bela é uma fotografia de algo belo, como uma mulher ou um pôr do Sol" (1986:34). Esta realidade começou a mudar a partir da década de 1920, quando os fotógrafos profissionais abriram horizontes às lentes das suas máquinas: fotografar o mundo, como ele é, onde os conceitos de belo e feio se misturam e deixam de se saber definir. Segundo Sontag, "fotografar é conferir importância. É provável que não exista nenhum tema que não possa ser tornado belo; mais ainda, não há nenhum modo de anular a tendência inerente a qualquer fotografia para valorizar o seu assunto" (1986:34).

A fotografia tem sido, por isso, alvo de estudo de vários autores. Desde a técnica à história, muitos foram já os que se questionaram como se define a fotografia, na sua essência.

Em 1852, o retratista P. K. Corentin enalteceu a fotografia pela sua rápida capacidade de captar um momento.

"Vêde como o *Photographo* se apodera, com a velocidade do pensamento, da expressão, a mais característica, a mais fugitiva! Um segundo lhe basta para reproduzir o sorriso ou a pequena nuvem que, affectando o pensamento, entristece ou anima a *physionomia*!"

(in Sena, 1991:18)

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Roland Barthes defende que para que uma fotografia exista, tem de existir um objeto associado – "*alguma coisa* ou *alguém*" (1980:19). A questão que o autor levanta é a de como se escolhe o que se regista e, conseqüentemente, quais as razões de fotografar um objeto, um momento, e não outros. Conclui assim que não existem razões para "*marcar*" um ou outro instante e é este o aspeto que leva a fotografia a ser inclassificável – "uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos" (1980:20). A investigação do autor procura perceber a real essência da fotografia. Independentemente do que lhe está associado, Barthes defende que a fotografia não é senão a gravação do passado, de um momento – por mais efémero que seja –, de uma pose: a realidade imóvel diante da máquina fotográfica. Como diz, "na Foto, qualquer coisa *se colocou* diante do pequeno orifício e lá ficou para sempre" (Barthes, 1980:112).

A pesquisa de Roland Barthes justifica-se pela falha que considera existir no estudo da fotografia: os livros são ou sobre a técnica, ou sobre a história. A definição de fotografia termina antes de começar, já que geralmente se limita a estes dois conceitos: técnica e história.

Numa vertente mais artística, Burk Uzzle afirma que "a fotografia é uma história de amor com a vida" (*in* Sena, 1991:118), ressaltando o valor da fotografia enquanto baú de memórias, já que o seu aparecimento trouxe diversas questões, do ponto de vista artístico. Uma vez que a fotografia se assumiu como uma arte e, como tal, apresenta técnicas próprias, o aparecimento frequente de fotógrafos amadores levou a que a componente artística do processo fotográfico se perdesse e a fotografia se banalizasse.

Sontag interpreta a fotografia como um elemento educativo do nosso olhar, já que "ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser fotografado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão" (1986:13). Ainda que assim seja, Roland Barthes afirma que, na sua aceção mais básica e primordial:

"A Fotografia (é necessário, por comodidade, aceitar este universal que, de momento, apenas remete para a repetição infatigável da contingência) tem qualquer coisa de tautológico: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente."

(1980:18)

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

O simbolismo de verdade da fotografia tornou possível ver o outro lado do mundo, ainda que através de outros olhos. "Enquanto as estradas, as pontes e o caminho de ferro não ligavam o país, a fotografia encurtava as distâncias" (Sena, 1991:19).

A inegável vertente de veracidade que a fotografia trouxe foi vista como um forte elemento para muitas áreas – já que, primordialmente, tem um carácter de confirmação do real. Uma das dimensões da fotografia é a ligação com a realidade e, nessa perspetiva, interessa-nos, para a presente dissertação, estabelecer uma ponte com o fotojornalismo: o crescimento da fotografia como meio jornalístico.

1.2. PERCURSOS NO FOTOJORNALISMO

Entre as décadas de 60 e 80, do século XIX, as fotografias começaram por ser publicadas essencialmente em revistas. Uma das áreas que viu a fotografia como um comprovativo de factos foi a jornalística, que procura, na sua génese, a maior fidelidade dos acontecimentos:

"Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade, tendo nessa condição sido adotada pela imprensa. Com o passar do tempo, foram-se integrando determinadas práticas, tendo-se rotinizando e convencionalizado o ofício, um fenómeno agudizado pela irrupção do profissionalismo fotojornalístico."

(Sousa, 2004:9)

O primeiro lugar na publicação de uma fotografia num jornal é disputado entre os diferentes investigadores. De acordo com Giacomelli, "pesquisadores norte-americanos afirmam que a impressão direta da primeira fotografia pela imprensa ocorreu em 1880, em Nova Iorque, pelo jornal *The New York Graphics*" (2008:22), tal como Sena defende – "em 1880, o *Daily Graphic*, de New York, publicava a primeira reprodução fotográfica «tramada» (*halftone*), enquanto que em Portugal continuavam as gravuras em madeira" (1991:28). Ao invés, Jorge Pedro Sousa defende que "em Julho de 1871 o jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* publicou uma fotografia impressa conjuntamente com o texto, graças a uma impressão em *halftone* com uma trama de linhas" (2004:42).

Inicialmente, o processo fotográfico era lento e com poucos resultados, o que levou a que o uso da fotografia no jornalismo não tivesse vincado rapidamente. Apesar de já se terem publicado as primeiras fotografias, existir uma fotografia num jornal era algo raro. "As

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmara para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal" (Sousa, 2004:25). Só já no século XX se assistiu a uma "época de relançamento do periodismo fotográfico (...), combinando o melhor fotojornalismo (de Joshua Benoliel) com imagens, no mínimo, inesperadas numa edição oficial. Era o tempo em que as fotografias de reportagem ainda «contavam» cada uma «a sua história»" (Sena, 1991:88). Foi a partir da década de 1990 que, segundo Jorge Pedro Sousa, o fotojornalismo começou a ganhar estatuto:

"Apesar do uso que a imprensa *murecracker* e amarela faziam das fotos (no *New York Journal*, de Hearst, os fotógrafos chegavam a alterar fotos de pessoas conhecidas para que estas passassem por desconhecidas; as fotos serviam, depois, para ilustrar narrativas diversas, como crimes), nos anos 90 do século passado a introdução rotativa e a alteração do conteúdo dos jornais e revistas, que começam a publicar artigos mais sérios e profundos, levam a uma integração crescente da fotografia jornalística, mesmo nos órgãos de comunicação social mais clássicos."

(2004:47)

O fotojornalismo assume-se, numa primeira fase, – e de forma a distinguir-se de qualquer outro procedimento fotográfico – como a prática de fotografar para informar, já que "contar para o outro o que testemunhou ou lhe foi relatado está na origem do jornalismo. Antes mesmo da invenção da escrita, os nossos antepassados já relatavam e registravam o seu dia-a-dia (...) nas paredes e tetos das cavernas" (Giacomelli, 2008). A imagem foi utilizada, precocemente, como um meio de comunicação. No que diz respeito à fotografia, começou a ser valorizada, enquanto veículo de informação, "no momento da história da cultura em que todos julgam ter direito àquilo a que chamamos notícias" (Sontag, 1986:30). De acordo com a autora, inicialmente, as fotografias eram o meio de informação das pessoas que não tinham o hábito da leitura. Quem não lia o jornal, observava as suas fotografias.

Jorge Pedro Sousa (2004) afirma que, à luz dos diferentes pontos de vista ditados por vários fotógrafos, definir fotojornalismo é complexo, já que existem várias perspetivas sobre a história do fotojornalismo.

1.2.1. Uma definição de fotojornalismo

O fotojornalismo pretende "contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista ("opinar"). Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominante" (Sousa, 2004:12).

A fotografia e o fotojornalismo são um marco na história mundial, já que foi através de ambos que se começou a gravar momentos históricos, permitindo assim documentar inúmeros acontecimentos. No entanto, o caminho do fotojornalismo não se revelou fácil, tendo sido construído numa base de tensões e ruturas. "Uma história do aparecimento, superação e rompimento de rotinas e convenções profissionais, uma história de oposições entre a busca da objetividade e do ponto de vista (...), entre o valor noticioso e a estética" (Sousa, 2004:14). A introdução da fotografia foi alvo de "uma forte reticência do meio jornalístico. A escrita é o veículo de informação, a imagem apenas uma ilustração" (Amar, 2001:92).

O (foto)jornalismo carrega consigo um conjunto de processos deliberativos. Desde o momento em que se assume que um determinado acontecimento tem carácter noticioso até à publicação da notícia do mesmo, todas as etapas exigem escolhas. Como se selecionam determinados acontecimentos no mundo jornalístico? Sontag defende que "embora um acontecimento tenha chegado a significar precisamente, algo que merece ser fotografado, é ainda a ideologia (no seu sentido lato) que determina o que constitui um acontecimento" (1986:27). Além disso, o que leva um fotojornalista a fazer determinado enquadramento de uma situação? "Uma fotografia não é o resultado apenas do encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez, com mais direito: o de interferir, o de ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta" (Sontag, 1986:20). A questão que Barthes coloca mantém-se pertinente: porque se capta *isto* e não *aquilo*?

Paralelamente, é importante não descurar a relação entre a fotografia e o texto. "A fotografia é ontogenicamente incapaz de oferecer determinadas informações, daí que tenha de ser complementada com textos que orientam a construção do sentido para a mensagem" (Sousa, 2002a:9). Na mesma linha de pensamento, Schmitt – ao abordar o modelo Stuart Hall do *newsmaking* fotográfico – afirma, em relação ao texto e à fotografia, que "os dois, ao mesmo tempo, dão conta diferentemente dos mesmos conteúdos, reforçando-os através da redundância. E ampliam mutuamente seus significados, dizendo coisas que o outro não é capaz de dizer, num verdadeiro exemplo de intertextualidade" (1998:102). Ao invés, Roland Barthes defende que "a Fotografia é contingência pura e não pode ser mais do que isso (é

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

sempre *alguma coisa* que é representada – ao contrário do texto que, pela acção súbita de uma palavra, pode fazer passar uma frase da descrição à reflexão" (1980:49).

1.3. UMA VISÃO HISTÓRICA DO FOTOJORNALISMO NO MUNDO

Por muito que já tenhamos percorrido um pouco a história do fotojornalismo, pretendemos explorar mais pormenorizadamente os principais marcos impulsionadores na história da fotografia na imprensa e da consequente iniciação do ofício de fotojornalista.

Desde o aparecimento da fotografia que o processo fotográfico foi evoluindo e os avanços técnicos foram-lhe conferindo uma maior liberdade: a restrição de fotografar apenas dentro de um estúdio tinha acabado. Deste modo, na década de 1850, deram-se os primeiros passos na história do fotojornalismo.

Num século marcado por conflitos, os jornalistas encontravam a oportunidade de documentar e trazer ao mundo esses momentos através da fotografia – tudo por existir sede de credibilização: a fotografia vista como um espelho da realidade, já que "registrar os fatos importantes é uma forma de os homens comprovarem suas trajetórias e realizações" (Alves & Boni, 2011:162). Portanto, "pode-se dizer que as manifestações iniciais do fotojornalismo ocorrem quando se aponta a câmara para um acontecimento, com intenção de testemunhá-lo e de fazê-lo chegar a um determinado público" (Barcelos, 2009:5).

Janaina Barcelos destaca algumas das primeiras experiências no fotojornalismo:

"Fotos como a de um incêndio em Hamburgo (1842), de uma cerimônia protocolar entre França e China (1843) e de um motim na Filadélfia (1844) são apontados como primeiros indícios de alguns dos temas que integrariam as rotinas produtivas e convenções do fotojornalismo. Também se consideram pioneiros na reportagem fotográfica a cerimônia de abertura da reconstrução do Crystal Palace, em Sydenham, Londres (1854), o batismo do príncipe imperial em Notre-Dame de Paris (1856) e, principalmente, a Guerra da Criméia (1853-1856)."

(2009:5-6)

Para o autor Jorge Pedro Sousa, um dos primeiros marcos na história do fotojornalismo, foi a Guerra da Crimeia, destacando o fotógrafo Roger Fenton como um dos primeiros fotojornalistas, ao ter estado na frente da mesma (1854-55), "para cobrir

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

'fotojornalisticamente' o acontecimento", convidado pelo editor Thomas Agnew (2004:33). Na mesma linha, Mitchel P. Roth e James Stuart Olson afirmam que "Fenton has often been referred to as the first war photographer" (1997:162).

Janaina Barcelos defende que, de uma forma geral "a guerra sempre foi tema privilegiado do fotojornalismo, em continuação a uma tradição de desenhá-la e pintá-la, de maneira a preservar os acontecimentos na memória dos povos" (2009:6-7).

No entanto, e de acordo com Jorge Pedro Sousa (2004), as consideradas primeiras fotografias de guerra não revelavam realmente a realidade: transmitiam uma "falsa guerra" – os soldados bem instalados. Ainda que se considere que as limitações técnicas tornariam difícil acompanhar a guerra em modo de reportagem, essa não foi a razão para que as fotografias retratassem um falso bem-estar dos militares – Thomas Agnew ordenou a Fenton que não fotografasse desgraças de modo a não chocar as famílias dos soldados. Há, portanto, um pré-julgamento ao fotojornalismo (sendo uma consequência herdada da pintura): é-lhe imposta a necessidade de transmitir heroísmo, bravura. Barcelos afirma igualmente que as fotografias da Guerra da Crimeia "concentraram-se menos nos processos de guerra e mais na paisagem bélica, pois era o que os recursos técnicos permitiam então. Além disso, havia certa censura, sob a justificativa de não deixar as famílias dos combatentes assustadas" (2009:7).

Outros dois fotojornalistas que se destacaram na Guerra da Crimeia foram James Robertson e um dos seus associados, Felice Beato (Sousa, 2004; Gartlan, 2004). Ao contrário das fotografias de Fenton, Janaina considera que "mais ousadas foram as imagens produzidas por Felice Beato (1825-1908), que retratam a morte e as ruínas que se seguem às batalhas, com foco na represália do poderio militar britânico" (2009:8). Além disso, o fotógrafo Robertson "provavelmente, foi o primeiro a fotografar mortos em combate" (Sousa, 2004:35).

A Guerra da Crimeia foi, assim, a porta de boas vindas ao fotojornalismo – marcou o início de uma nova visão no jornalismo: a cobertura de acontecimentos através da fotografia.

No continente americano, "a primeira cobertura fotográfica massiva foi a da Guerra de Secessão (1861-1865)" (Barcelos, 2009:9), onde, ao contrário do que aconteceu na Guerra da Crimeia, não houve censura. Ao invés, revelou-se "uma certa estética do horror, que, mais atualmente, dominou obras como a de Don McCullin ou as de uma parte dos fotojornalistas de guerra, mas que já se adivinhava, por exemplo, nas fotos de Felice Beato" (Sousa, 2004:37) – muito embora tal não tenha ocorrido numa fase inicial, mas só mais tarde, "quando os editores perceberam que os leitores pretendiam notícias "factuais" sobre o que realmente acontecia aos combatentes" (Sousa, 2004:37). Gerou-se, portanto, a consciencialização, por parte dos jornalistas, de que os leitores não queriam só informação através do texto, mas

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

também através da fotografia – "os leitores queriam ser observadores visuais" (Sousa, 2004:37) – e também a necessidade dos jornalistas de possuir as fotografias no menor tempo possível, tornando "a "atualidade" num critério de valor-notícia (também) fotojornalístico" (Sousa, 2004:37). De igual modo, Jorge Pedro Sousa (2004) salienta ainda o surgimento da noção da ideia de proximidade: estar próximo do acontecimento para fazer a cobertura dos acontecimentos passou a ser uma prioridade dos fotojornalistas – como Robert Capa, que "cobriu cinco guerras em 18 anos e foi o maior defensor da estética da proximidade, com a máxima de que se a foto não é boa é porque o fotógrafo não estava suficientemente perto" (Barcelos, 2009:14). Sousa acrescenta que "esta máxima orienta ainda hoje a produção dos fotojornalistas de guerra e havia de valer a vida de Capa" (2004:87).

Ao invés da resistência à mudança na imprensa (de introduzir a fotografia no meio jornalístico), o aumento da produção de fotografias proporciona o aparecimento das primeiras agências fotográficas e dos primeiros livros de fotografia, com o intuito de revelar a história do mundo através de imagens (Barcelos, 2009; Sousa, 2004). Desta forma, os conceitos fotojornalismo e fotodocumentarismo tendem, por vezes, a coincidir entre si, "já que ambos possuem a intenção de informar e documentar a realidade, contam histórias em imagens, exigem o estudo tanto da situação quanto dos sujeitos nela envolvidos" (Barcelos, 2009:10). No entanto, a distinção entre eles "reside mais na prática e no produto do que na finalidade" (Sousa, 2004:12). A diferença estabelece-se no método utilizado por cada prática: "enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, como poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentarista trabalha em termos de projeto: (...) tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições" (Sousa, 2004:12).

O crescimento real do fotojornalismo ocorre, como referido por Amar (2001), a partir do século XX. Até à data, dão-se pequenos grandes passos para atingir aquilo a que se pode chamar o fotojornalismo em pleno: a fotografia vista como um meio de informação; a fotografia com um papel fundamental no jornalismo; o fotojornalismo assumido e inserido nas rotinas e práticas jornalísticas.

São vários os períodos de (r)evolução atravessados: entre 1900 e 1940 surge o fotojornalismo moderno; na década de 50 assiste-se à primeira revolução no fotojornalismo; a partir de 1960 a 80 ocorre a segunda revolução; e desde os anos 90 até 2004 dá-se a considerada terceira e última revolução no fotojornalismo (França, 2014).

1.3.1. O fotojornalismo moderno

Nos EUA, o uso sensacionalista das fotografias por parte de determinados jornais, como o *New York Journal*, levou a que órgãos de comunicação social mais clássicos se retraíssem do uso da imagem. Portanto, só a partir de 1890 se começa a verificar a assídua introdução da fotografia nas rotinas e práticas jornalísticas (Sousa, 2004).

É com a cobertura da Grande Guerra (1914-1918) que se gera uma constante propagação de fotografias, levando a que os órgãos de comunicação social comecem a formar os primeiros grupos de fotojornalistas – o *The New York Times* criou a sua primeira equipa em 1922 (Sousa, 2004).

Passo a passo, o fotojornalismo foi ganhando estatuto. Como já referimos, a criação de agências de fotografias é mais um importante marco para o crescimento do espaço da imagem no jornalismo. "A fundação londrina *Illustrated Journals Photographic Supply Company*, a primeira agência fotográfica “de facto”, em 1894, inaugura uma era de expansão do fotojornalismo" (Sousa, 2004:28). À pioneira, outras agências se seguem e, "nos anos 1940, as agências despontam como principais fontes de fotografias e registam uma demanda cada vez maior por imagens de crimes, conflitos, desastres, acidentes, atos de figuras públicas, cerimônias e desporto" (Barcelos, 2009:16). Sousa acrescenta que "ainda hoje, as rotinas produtivas de agências noticiosas como a Lusa orientam a sua produção fotográfica neste mesmo sentido" (2004:102).

Publica-se a primeira reportagem fotográfica, a 8 de março de 1890 – pela *Illustrated American* –, e em 1907 a *National Geographic* publica, pela primeira vez, uma foto-reportagem a cores (Sousa, 2004). No entanto, só "no final de 1940 e nos anos 1950, se assiste a um crescimento da foto-reportagem, que une o valor estético à carga informativa, interpretativa e conscientizadora" (Barcelos, 2009:17). Uma das impulsionadoras foi a revista *Colliers's*, que "ajudou a estabelecer as convenções da reportagem fotográfica e do profissionalismo, ao usar a fotografia como *newsmedium*, combinada com texto, e ao organizar *staffs* próprios de fotógrafos, transformando o fotojornalismo em profissão e em carreira" (Sousa, 2004:47).

Ainda assim, e apesar de se começar a assistir ao aumento do número de fotojornalistas na cobertura de acontecimentos, a publicação frequente de fotografias nos jornais (sobretudo diários), levou mais tempo. Pierre-Jean Amar destaca algumas das primeiras publicações:

"Em 1897, apenas o *New York Tribune* imprime
textos e fotografias nas suas rotativas e a imagem

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

não será empregue de modo regular por diversos quotidianos senão no início do século XX. Em 1904, o *Daily Mirror* renuncia às gravuras em madeira, em 1910 aparece o *Excelsior*, de Pierre Lafitte, e em 1919 o *Illustrated Daily News*, de Londres, utiliza o processo *half-tone*."

(2001:92)

Ao invés da realidade até então, nas décadas de vinte e trinta do século XX, o fotojornalismo afirma-se como "vector integrante da imprensa moderna" (Sousa, 2004:98), tanto nos EUA, como na Europa. No entanto, o fotojornalismo europeu restringe-se à fotografia de autor e ao foto-ensaio, geralmente publicado em revistas. Já no continente americano, assiste-se ao que seria o mote para o grande desabrochar do fotojornalismo: os jornais diários começam a apostar na fotografia.

Este novo degrau alcançado no fotojornalismo – o jornalismo diário –, levou a que se olhasse para a prática da profissão de outro modo. Jorge Pedro Sousa (2004) nomeia várias mudanças, a destacar: o compromisso social assumido por parte dos fotojornalistas; a mudança no *design* dos jornais, de forma a melhorar a relação texto e imagem; e a "elevação definitiva do fotojornalismo à condição de subcampo da imprensa" (2004:100), devido sobretudo à Guerra Civil de Espanha (1936-1939) e à Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Relativamente à conjugação gráfica texto-imagem, "é na Alemanha que aparece um dos primeiros magazines em que a fotografia de informação encontra o seu verdadeiro lugar. O *Münchener Illustrierte Presse*" (Amar, 2001:93).

A realização da cobertura fotojornalística da Segunda Guerra Mundial leva os profissionais da área a conquistarem, em pleno, o seu verdadeiro estatuto: o de fotojornalista. Durante o século XX, e à semelhança das primeiras experiências, as guerras continuam a ser palco para o crescimento da profissão. O conflito permite mostrar o poder informativo do qual a fotografia carece (Barcelos, 2009; França, 2014).

Sousa (2004) considera que os anos trinta foram reveladores para o jornalismo, já que a realidade do mesmo mudou drasticamente durante esta década: de um jornalismo totalmente impresso, passar a assumir a fotografia como parte integrante das práticas e rotinas jornalísticas é passar a aproveitar o seu conteúdo – "as fotos eram mais aproveitadas enquanto informação e adquiriam maiores dimensões nas páginas" (2004:102). Na mesma linha, é nesta altura que a Europa começa a trazer mudanças e a aproximar-se do caminho fotojornalístico americano. Pierre-Jean Amar defende que "a Alemanha da década de trinta é o país europeu que tem maior número de jornais ilustrados. Conhecemos pelo menos treze jornais de

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

informação que concedem um lugar privilegiado à imagem e onde podem colaborar fotojornalistas" (2001:93).

Ainda nesta década, surge a primeira agência de imprensa de fotografias, *Dephot* (por Simon Guttman), em 1928, que "constitui o último elo da cadeia da construção do fotojornalismo moderno" (Amar, 2001:93).

Também neste ano, é publicada a revista *Vu*, criada por Lucien Vogel, que se inspirou no *Berliner Illustrierte Zeitung*, da Alemanha – e que se baseava em complementar texto e imagem, dando principal destaque a esta última (Amar, 2001; Sousa, 2004). A revista francesa atinge um grande sucesso, desde o início, devido "à diversidade das imagens publicadas, que vão da fotografia poética à fotografia informativa, à qualidade de paginação do seu director artístico Alexandre Libermann" (Amar, 2001:94) e às "fotografias de qualidade a textos de qualidade" (Sousa, 2004:95).

Por conflitos políticos, a publicação da *Vu* termina dez anos após a sua criação; no entanto, é uma inspiração para novos projetos, como o *Picture Post* e a *Life*. Esta última, criada por Henri Luce, apresenta, desde o começo, ambiciosos objetivos – "a finalidade da *Life*, segundo o fundador, era fazer *ver*. É o efeito-verdade a funcionar, a ilusão de que a fotografia não pode fazer outra coisa senão reproduzir fielmente o real" (Sousa, 2004:108) –, e torna-se mais um marco importante, associando "aos maiores nomes jornalísticos os melhores fotógrafos da época" (Amar, 2001:94).

Durante todo o seu percurso, a *Life* foi considerada sempre um 'peso pesado' pelo papel que tinha na sociedade. "Durante a Segunda Guerra Mundial, trabalham para a *Life* 670 pessoas em 320 escritórios em todo o mundo" (Sousa, 2004:108). Nos anos 60, a revista suspendeu a sua publicação semanal (e em 78 começou a publicar mensalmente), devido à concorrência provocada pela televisão. Ainda assim, "em 1960, a *Life* emprega cinquenta fotógrafos e oitocentas pessoas estão ligadas à redacção" (Amar, 2001: 94).

1.3.2. Primeira revolução no fotojornalismo

Após a Segunda Guerra Mundial, as agências de notícias começam a crescer a olho nu. Com o drama e o medo ultrapassados, que distanciaram as visões europeia e americana em relação à introdução da fotografia na imprensa, tanto o fotojornalismo europeu como o americano começam a seguir uma linha idêntica – na medida em que a Segunda Guerra levou à emigração de vários europeus para o continente americano (Sousa, 2004). Este crescimento – que é a causa da primeira revolução no fotojornalismo – teve como origem o surgimento da agência *Magnum* (1947), criada por Robert Capa, juntamente com Henri Cartier-Bresson,

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

David Seymour e George Rodger. Depois de se assistir a um cruzamento entre continentes, a agência *Magnum* – tendo como objetivo cobrir os principais acontecimentos a uma escala mundial – foi responsável pela intensificação da transnacionalização já sentida durante os anos da Segunda Guerra, ao empregar fotojornalistas de várias nacionalidades (França, 2014; Sousa, 2004). Posteriormente, com o cruzamento de nacionalidades e a competição entre as várias agências noticiosas, assiste-se – durante a cobertura da Guerra Fria (1945-1991) – a um culminar de pontos de vista divergentes: "as interferências politico-ideológicas no campo fotojornalístico agudizaram-se durante a Guerra Fria" (Sousa, 1998).

Além dos fotojornalistas que ingressaram na *Magnum*, muitos outros são destacados pelos autores Amar (2001) e Sousa (2004), desde os associados a um órgão de comunicação social aos independentes, como Ernst Haas, Eugene Smith e Arthur Felling. Este último, independente, torna-se conhecido graças às suas fotografias *faitdivers*. "A sua viatura, que é também o seu laboratório, possui um rádio sintonizado na frequência da polícia nova-iorquina, o que lhe permite estar no lugar dos crimes e dos acidentes ao mesmo tempo que as forças de ordem" (Amar, 2001:95-96).

Vários são os exemplos do fotojornalismo enquanto mediador da verdade absoluta e sem filtro, tal como o *The New York Times* "não se coibiu, a 5 de Outubro de 1969, de seleccionar um álbum de David Douglas Duncan as fotografias em que Nixon surgia com as piores expressões para minar a campanha republicana à presidência dos EUA" (Sousa, 2004:129).

Face ao extenso rol de agências noticiosas assiste-se, nos anos 50, a duas grandes tendências: a fotografia jornalística encontra novas formas de se expressar (a fotografia humanista, lançada na exposição "The Family of Man"; a importância da polissemia, ao invés do instante decisivo defendido até então, salientado no projeto "Les Américains", realizado em 1958 por Robert Frank – o que levou a ampliar o debate da fotografia enquanto uma interpretação do mudo) (Barcelos, 2009; Sousa, 2004) e criam-se rotinas produtivas do trabalho fotojornalístico (levando a uma banalização do que são os trabalhos e produtos fotojornalísticos – produção em série de fotos de '*fait-divers*'). A convergência paradoxal das primeiras duas vertentes tem-se arrastado até aos dias de hoje, às quais se junta uma terceira: a importância dada aos *paparazzi*, o que permite que o fotojornalismo seja "alavancado pela expansão da imprensa cor-de-rosa", a imprensa de escândalos e as mais temáticas revistas (moda, decoração, ...) (França, 2014:24), que Sousa (2004) define como *junk dog journalism* (jornalismo vira-latas).

Em 1956, é criada a primeira edição do *World Press Photo*, com o intuito de valorizar e destacar o trabalho dos fotojornalistas. De acordo com Sousa, este concurso surge "mostrando

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

não só a importância que os fotojornalistas e, de uma forma geral, o meio jornalístico, votavam à profissão de foto-repórter, mas também que havia a necessidade de espaços que propiciassem a reflexão em torno da *fotopress*" (2004:130).

1.3.3. Segunda revolução no fotojornalismo

Na década de sessenta, a história do jornalismo é marcada pelo aparecimento de novos meios de comunicação, a televisão, e pelas mudanças no mundo da rádio. "A televisão inicia o seu reinado enquanto *medium* dominante na Europa, anos após os EUA. Na rádio, é a revolução do transistor (...) com a consequente miniaturização e barateamento do equipamento que proporciona" (Sousa, 2004:151). Há novos meios de comunicação, de mais fácil acesso, levando a que a imprensa comece a atravessar dificuldades: "a crise na imprensa que se estabelece nos anos setenta e à qual a televisão não é estranha, porque "faz uma razia" numa grande parte dos orçamentos publicitários outrora reservados aos jornais" (Amar, 2001:106).

A concorrência entre órgãos de comunicação torna-se, portanto, cada vez mais intensa, de tal modo que sublinhou o sensacionalismo que a História já trazia: as "espetacularização e dramatização da informação" (Sousa, 2004:152) são transportadas para os dias de hoje. No fotojornalismo, passa a dar-se destaque à 'captura do acontecimento sensacional', deixando para trás a reflexão sobre possíveis temas mais relevantes.

À semelhança das décadas anteriores, a guerra continua como protagonista das lentes dos fotojornalistas. Nos anos 60, "indiscutivelmente, o grande marco foi a Guerra do Vietnã (...). Naquele momento, diminui a censura ao fotojornalismo, que tende, então, para a foto-choque, para o apelo à emoção e à exploração da sensibilidade" (Barcelos, 2009:19-20). Amar considera que a Guerra do Vietname (1955-1975) foi "a guerra mais bem coberta pela informação" (2001:106), no que diz respeito ao número de profissionais a realizar a sua cobertura (mais de seiscentos) e, consequentemente, à quantidade de fotografias produzidas. Ao encontro desta ideia, Janaina Barcelos afirma que "a cobertura mostrou que a fotografia poderia dar o que a TV não oferecia: contextualização pela multiplicidade de pontos de vista" (2009:20), sobretudo devido à característica que a mesma tem: produzir uma imagem fixa. O fim da guerra deve-se à forte mediatização fotojornalística, tendo em conta que as fotografias se tornaram uma crítica ao conflito. "A partir do Vietnã, a imprensa dos Estados Unidos conquista maior autonomia editorial em períodos de guerra" (Barcelos 2009:22).

A Guerra do Vietname é o principal marco da segunda revolução no fotojornalismo. Jorge Pedro Sousa (2004) aborda os aspetos que mais contribuíram para desencadear

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

mudanças, dos quais destacamos: o desaparecimento das revistas-dinossauro (como a *Life*); dá-se uma reação europeia (sentida sobretudo em França) contra o domínio norte-americano no fotojornalismo – surgem agências de fotografia, a destacar a *Sygma*; com a Guerra do Vietname, de 'livre acesso' (onde estavam 'tudo e todos'), sendo provavelmente a última ocasião de glória do fotojornalismo, o número de fotojornalistas duplica (tanto nos EUA, como na Europa); os militares passam a restringir o movimento dos foto-repórteres no campo de batalha; aumenta a atenção dada ao *design* gráfico da imprensa; nos anos 80, o controlo aos fotojornalistas estende-se a outras áreas que não a guerra (como a política); ainda assim, há uma democratização do olhar, invadindo-se a privacidade e crescendo o gosto pelo 'popular' e pelos *scoops* (furos traumáticos); e a diminuição do *freelancing* e a estabilização de *staffs* de fotojornalistas proporcionam maior convencionalização e rotinização do fotojornalismo. Em relação a este último ponto, Janaina Barcelos diz que mesmo assim "ainda há espaço na década de 1980 para a foto de autor e para projetos fotográficos nos jornais de qualidade (*Quality Papers*)" (2009:23).

Muito embora este período entre os anos 60 e 80 esteja muito marcado pela cobertura sensacionalista, dramática, escaldante, há fotojornalistas que enveredaram por outros caminhos. A fim de contrariar esta máxima, visto não ser esta a sua ideologia, "alguns jovens fotógrafos franceses (...) interessam-se mais pelos problemas da sociedade, pela evolução das mentalidades, por temas de fundo que é preciso elaborar a longo prazo, sem estarem dependentes do mercado da imprensa" (Amar, 2001:107), preservando sobretudo a fotografia de autor. Ainda assim, há agências que conseguem conciliar ambos os aspetos: a fotografia de autor no domínio da informação, como a *Métis* e a *Editing* (Amar, 2001).

1.3.4. Terceira revolução no fotojornalismo

A partir dos anos noventa, a realidade do fotojornalismo começa a tomar novos contornos. Assiste-se a um conjunto imenso de 'mudanças sóciocivilizacionais' (desde a queda do Muro de Berlim, a expansão da democracia, a explosão das novas tecnologias, a morte de Princesa Diana, entre outros) que traz ao fotojornalismo um cenário de ambiente conturbado (Sousa, 2004).

De acordo com França, "esta terceira revolução está intimamente ligada com o aparecimento e desenvolvimento da fotografia digital, que deu os primeiros passos na década de 80" (2014:26).

A passagem do analógico para o digital comporta um extenso rol de mudanças no fotojornalismo. França defende que "a fotografia digital trouxe inúmeras vantagens para a

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

prática do fotojornalismo" (2014:26), sobretudo na aceleração e simplificação nos processos de captação, produção, reprodução e difusão de fotografias, o que levou a que o número de fotojornalistas aumentasse. No entanto, Sousa salienta que, tendo em conta este novo contexto digital, "as possibilidades da manipulação e geração computacional de imagens levantam problemas nunca antes colocados à atividade, no âmbito da sua relação com o real" (Sousa, 2004:199). Com o aceleramento do processo mencionado por França, "a *estética da velocidade* e as pressões do fator tempo tendem a redimensionar-se" (Sousa, 2004:199).

Jorge Pedro Sousa (2004) destaca ainda traços que definem esta terceira revolução: a alteração no *design* gráfico, assistindo-se a um retrocesso na história do fotojornalismo, tendo em conta que a maioria dos jornais se centra na ideia de a fotografia ser ilustrativa (a foto bonita), levando o fotojornalismo a perder valor; e a industrialização crescente da produção rotineira de fotografia jornalística, centrada no imediato e não no desenvolvimento global dos assuntos.

Esta centralização na fotografia do imediato revela-se uma "tentativa de competir com a televisão, (...) onde a velocidade de execução e difusão não permite tempo para uma investigação desejavelmente mais profunda e detalhada" (França, 2014:26).

Além disso, há um transporte dos *reality shows* televisivos para o fotojornalismo e continua, à semelhança do passado, a substituir-se a fotochoque por *glamour*. Em relação a esta mudança, Sousa afirma que:

"O problema é que essas fotografias de pessoas, como já disse, consagram soluções de legibilidade e lisibilidade, e não de interpretação, explicação, contextualização, complemento informativo, como sucede no "verdadeiro" fotojornalismo. Neste sentido o fotojornalismo "puro e duro" é perdedor."

(2004:201)

Portanto, "a fotografia acaba por ser abordada mais como um elemento gráfico que apela à leitura de um texto" (França, 2014:26). Ainda que agências como a *Magnum* tentem manter a máxima da fotografia de autor – porque, "apesar da espetacularização a que se assiste na imprensa, há profissionais do fotodocumentalismo preocupados em conhecer e compreender o mundo, sem abandonar a ação social e o ponto de vista" (Barcelos, 2009:25) –, estas começam a entrar em declínio, "sendo batidas por agências de notícias como a *Agence France Presse* (AFP), a *Associated Press* (AP), a *Reuters*..." (França, 2014:26).

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Consequentemente, debates atuais sobre ética e deontologia do fotojornalismo são os que mais trazem agitação à profissão, sobretudo no que diz respeito aos direitos de autor, à conduta (quais os limites da profissão: a invasão da privacidade, sobretudo em situações mais delicadas, como conflitos), e à integração das novas tecnologias (Sousa, 2004).

Ao invés de toda esta realidade que se arrasta até aos dias de hoje, Jorge Pedro Sousa (2004) acredita numa mudança no fotojornalismo, a fim de regressar a uma linha baseada no rigor informativo e analítico, deixando para trás a 'violência' à fotografia jornalística. Apesar de quase trinta anos terem passado, a realidade de Margarita Ledo Andiön, em 1988, enquadra-se na atualidade:

"Violencia formal nos tempos e nos ritmos; violencia na sinteticidade dos tratamentos, na redución a esteriotipos; violencia técnica; violència ó desmembrar o fotógrafo do control de edición e dos pés de foto; violencia na descontextualización; nas rotinas productivas e na liturxia que fai a "Un". Violencia sobre do elemento 'Foto de Prensa' ó convertila nun puro recurso gráfico ou alerta visual agás cando é un elemento de tensión.

Violencia na mesma mecánica profesional – assumida – que prefere o tema da violencia e qe escolle, prá lectura, a aproximación do plano ó tope, a morte sem fora de campo, a imaxe mui contrastada, o efecto sorpresa, os efectos especiais."

(in Sousa, 2004: 202)

1.3.5. Do analógico ao digital

Apesar do fotojornalismo já se ter afirmado na história, "foram necessárias mudanças tecnológicas, sociais, históricas e culturais para que a fotografia ganhasse espaço e importância na imprensa, e a atividade do fotojornalista fosse reconhecida e valorizada" (Barcelos, 2009:4).

1.3.5.1. O analógico

Como referido anteriormente, o século XX é preponderante no desenvolvimento da fotografia – à medida que se vão descobrindo características da mesma – não só, mas sobretudo no campo do jornalismo. Na mesma linha de pensamento, Jorge Pedro Sousa valoriza os avanços técnicos da fotografia (tanto no ato de fotografar, como no ato de

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

reprodução) e da impressão da mesma no jornal, tendo em conta que foi através da imprensa que a fotografia assumiu valor informativo. Em finais do século XIX:

"A informação fotovisual tinha um lugar assegurado na imprensa. Por isto, as aparições esporádicas da fotografia nas páginas dos jornais e revistas não fizeram mais do que abrir caminho para a informação fotojornalística sistemática e, assim para uma informação mais direta."

(Sousa, 2004:43)

Com a fotografia na imprensa, a importância dada à informação tornou-se cada vez maior, aumentando em flecha o número de notícias produzidas, nas quais o peso da fotografia fica empatado com o do texto – passa a ser valorizada a relação texto-imagem, dando lugar à necessidade de articular a palavra e a imagem entre si de forma a contar cada uma das histórias (Sousa, 2004). No ano de 1949, o slogan da *Paris Match* traduz a importância dada a esta relação – "o peso das palavras, o choque das fotografias" (Sontag in Barcelos, 2009:16).

A afirmação da fotografia enquanto meio jornalístico deve-se muito ao fotógrafo Henri Cartier-Bresson, por ser "considerado um ícone da união entre arte e informação. (...) Marcou toda uma geração de jovens jornalistas, como refere Amar (2001), pela qualidade plástica de suas imagens e pela compreensão da realidade, e ao aliar o rigor da composição e o instante decisivo" (Barcelos, 2009). Sousa considera o olhar do fotógrafo centrado no real, revelando a responsabilidade e a consciência da influência que uma imagem pode adquirir (2004).

A linguagem fotojornalística vai-se diversificando: a variedade temática é instaurada por Stefan Lorant, conferindo ao fotojornalista liberdade para escolher a forma como abordar determinado assunto. Ainda assim, a metodologia de Lorant assume um debate amigável entre fotojornalistas, editores e redatores sobre os projetos (Sousa, 2004).

De acordo com Jorge Pedro Sousa, "a introdução da fotografia na imprensa abre a primeira janela visual mediática para um mundo que se torna mais pequeno, caminhando para a "familiaridade" da "aldeia global"" (2004:49).

1.3.5.2. O digital

"Mesmo não se perdendo de vista que a fotografia não é uma cópia do real, mas um recorte tempo-espacial, não se pode negar que ela goza de um status privilegiado de isso foi, de registro da realidade, de prova cabal de veracidade."

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

(Aguiar, 2006:6)

Como já referimos, a fotografia digital trouxe mudanças no fotojornalismo no seu todo, tendo em conta que afetou cada parte deste ofício: desde o processo fotográfico, à transmissão e impressão de fotografias nos jornais, bem como as próprias rotinas jornalísticas.

Depois de um processo de adaptação às novas tecnologias de informação e comunicação – já que a sua "utilização é uma construção social, o resultado de uma interação entre a dimensão técnica e a dimensão social" (Rieffel, 2003:206) –, fotografar passou a estar mais acessível a todos, tornando-se um processo mais fácil, rápido e instantâneo: "foi o barateamento das tecnologias da imagem digital que permitiu a sua popularização" (Sousa, 2004:212). É nesta ótica que Oliveira (2006) fala da rutura entre os profissionais da imagem, sobretudo entre os fotojornalistas, dividindo-se em três grupos: os fotógrafos da velha guarda que só trabalharam com o analógico, os fotógrafos que acompanham o fim do analógico, e os fotógrafos mais jovens que assistem ao nascimento da fotografia digital.

Com a digitalização, questões surgiram – e vieram preocupar a condição de credibilidade do fotojornalismo. Além da possibilidade de editar, armazenar e visualizar uma fotografia antes da sua impressão, a fotografia digital trouxe também a manipulação, que veio "destruir de uma vez por todas a crença de que uma imagem fotográfica é um reflexo natural da realidade" (Sousa, 2004:212), já que "ela registra, transforma, adultera, manipula, recria, sintetiza" (Aguiar, 2006:7). Esta ideia vem ao encontro do que o primeiro grupo de fotógrafos, nomeado por Oliveira, defende. Os defensores da fotografia analógica veem "problemas éticos na manipulação e tratamento das imagens, (...) colocando em risco uma credibilidade conquistada, principalmente, pelo fotojornalismo" (2006:4), já que "as imagens digitais gozam de um privilégio no que se refere a essa possibilidade de adulterações, de modificações" (*idem*). Ainda em relação à manipulação, a autora destaca também o facto de existirem "profissionais inescrupulosos que acreditam que tudo é possível para se obter uma notícia em primeira mão" (*ibidem*).

O barateamento da fotografia, nomeado por Sousa, leva Erivam Oliveira a afirmar, numa realidade de há quase uma década, que "há problemas de ordem ética e estética envolvendo a fotografia analógica e digital, há argumentos graves e preocupantes para todos os que buscam a ética e a verdade da fotografia jornalística" (2006:5). Ao encontro desta ideia, Aguiar (2006) diz que este processo evolutivo transformou praticamente todos os cidadãos em potenciais fotógrafos.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

A aceleração em todas as etapas de conceção de fotografias levou a uma banalização: se uma fotografia não fica bem numa primeira tentativa, apaga-se e tira-se outra (Aguilar, 2006 & Oliveira, 2006). Além disso, o computador é um forte aliado desta digitalização, já que permite o envio rápido de imagens (Sousa, 2000).

A este propósito, o fotojornalista Eduardo Gageiro, quando questionado sobre a fotografia digital, diz que *"o digital tem uma vantagem... Por exemplo, quando estive nos Jogos Olímpicos, podia fazer fotografias com qualidade sem ser necessária revelação. Simplesmente perde-se o prazer de as revelarmos."*¹ Ao invés, Francisco Paraíso, diretor de imagem do grupo *Cofina*, afirma que *"Tudo o que vem facilitar o trabalho é bom. Com o digital, associado a um pequeno computador, passei a mandar as fotos do relvado."*²

Nesta linha, o fotojornalista Paulo Cunha diz-nos: *"Por exemplo, um jogo de futebol em 1990, que começava às 16 horas: eu tinha que fotografar o jogo, tinha de arranjar duas ou três imagens interessantes - tinha quinze minutos para fotografar -, a seguir tinha de revelar o filme, depois tinha de imprimir e tinha de enviar as fotografias. Esse processo de envio era feito por rodoviária, por expresso, para a gráfica. O horário do expresso era o meu limite.*

*Hoje em dia vou para um jogo de futebol, faço o jogo todo e envio o meu trabalho do campo. Quando o jogo acaba eu já tenho o meu trabalho terminado. Portanto, a diferença é muito grande."*³

Nesta fase, a fotografia, além de estar a atravessar a mudança enquanto objeto fotográfico – segundo Erivam Morais de Oliveira, "a evolução dos equipamentos digitais aponta para o aniquilamento gradual da fotografia analógica nos próximos anos" (2006:3) –, sofre também enquanto elemento jornalístico.

Na prática, as consequências tornam-se cada vez mais claras: há uma alteração nas rotinas diárias – a era da digitalização trouxe consigo o fator *velocidade*. Todas as etapas do processo de produção de notícias passaram a ser mais rápidas. Jorge Pedro Sousa (1998) – ao se referir, concretamente, à área do fotojornalismo – considera que, indiscutivelmente, há vantagens na chegada da fotografia digital: qualidade da imagem, expressividade e capacidade de se vencer o tempo e o espaço com maior rapidez e comodidade.

¹ Entrevista publicada no *Região de Leiria* - 28 de maio de 2015

² Entrevista pessoal a Francisco Paraíso- 18 de maio de 2015

³ Entrevista pessoal a Paulo Cunha - 1 de abril de 2015

2. AS TEORIAS DO JORNALISMO E A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE

Ao longo do segundo capítulo debruçamo-nos sobre a questão colocada por alguns teóricos, como Traquina (2002): o que é o jornalismo? O que são as notícias?

De forma a responder a estas questões, foram várias as teorias formuladas ao longo de toda a história do jornalismo. Para a presente investigação, revela-se importante analisar uma a uma, com base no estudo de Nélson Traquina (2002), de forma a perceber o processo de formulação dos valores-notícia.

Consequentemente, abordaremos as notícias enquanto construção social da realidade e tudo o que está subjacente a esta ideia: os jornalistas são seres humanos, inseridos numa empresa e num ritmo de trabalho que, embora procurem a isenção, se confrontam com constrangimentos constantes: provenientes da organização, das rotinas de trabalho, do tempo (trabalhar contra o relógio), do agendamento de notícias. Desta forma, abordaremos os critérios de noticiabilidade, os valores-notícia, que auxiliam os jornalistas a perceber, entre o número infinito de acontecimentos que ocorre num dia, no mundo, quais os que assumem importância suficiente para se tornarem notícia.

2.1. A CONSTRUÇÃO DA NOTÍCIA E OS VALORES NOTÍCIA

O jornalismo evolui de mãos dadas com a sociedade – o jornalismo que se pratica hoje não é o jornalismo que se praticava há vinte anos, ainda que não seja só pela diferença dos meios técnicos, mas também, e sobretudo, pela evolução nas diferentes etapas do processo de produção de notícias. Desta forma, é preponderante para a presente dissertação refletirmos sobre a evolução do jornalismo relativamente a este mesmo processo: porque são as notícias como são? O que torna um acontecimento notícia?

Nesta perspetiva, faz sentido debruçarmo-nos sobre o estudo do jornalismo desenvolvido ao longo do século XX, tendo em conta as diferentes teorias formuladas para explicar o processo de construção das notícias.

2.1.1. Teoria do espelho

Partindo de Nélson Traquina, a primeira e mais antiga teoria apresentada é a teoria do espelho, que responde que:

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

"As notícias são como são porque a realidade assim as determina. (...) o jornalista é um *comunicador desinteressado*, isto é, um agente que não tem interesses específicos a defender, que o desviem da sua missão de *informar, procurar a verdade*, contar o que aconteceu *do a quem doer*."

(Traquina, 2002: 74)

De acordo com esta ideia, Michael Schudson define jornalismo como:

"The business or practise of producing and disseminating information about contemporary affairs of general public interest and importance. It is the business of a set of institutions that publicizes periodically (usually daily) information and commentary on contemporary affairs, normally presented as true and sincere."

(2003:11)

Na mesma linha de pensamento, Roshco afirma que as notícias são o resultado real do que acontece: "news reflects society: news presents to a society and it's a mirror of its concerns and interests" (*in* Tuchman, 1978:183). As normas são estabelecidas pela sociedade e refletem-se, *ipsis verbis*, na produção de notícias. O autor dá o exemplo da célebre frase, no mundo do jornalismo, d' 'O homem que mordeu o cão': não é notícia um cão morder um homem, mas sim um homem morder um cão – torna-se notícia por ser um comportamento desviante, que não vai ao encontro das normas estabelecidas socialmente.

Segundo Traquina (2001), a noção de que as notícias são uma representação fiel da realidade surgiu assente em duas premissas: na ideia-chave da separação entre factos e opiniões e no conceito de objetividade. O jornalista é visto apenas como um veículo de transmissão da informação, não tendo o mesmo qualquer influência ideológica sobre o processo de produção de notícias. Aliando-se a isto, o conceito de objetividade surge quase como a lei do trabalho jornalístico: os jornalistas assumem um papel imparcial, procurando transmitir única e exclusivamente a verdade, sem quaisquer desvios de ideologias pessoais (religiosas, partidárias, culturais, entre outras). Segundo Schudson, é após a Segunda Guerra Mundial que surge este conceito. "Only then did the ideal of objectivity as consensually validated statements about the world, predicated on a radical separation of facts and values, arise" (1978:122). Contrapondo, Gans afirma que "journalists try hard to be objective, but neither they nor anyone else can in the end proceed without values" (1980:39).

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

A fim de defender um estatuto de credibilidade e legitimidade profissional, os jornalistas tendem a estar de acordo com a teoria do espelho. Rémy Rieffel afirma que estes profissionais "fazem passar mais uma conceção do jornalista como mediador, como correia de transmissão, do que como intérprete da realidade" (2003:136).

Ainda assim, esta teoria "é uma explicação pobre e insuficiente, que tem sido questionada repetidamente em inúmeros estudos do jornalismo, na maioria dos casos sem pretender pôr em causa a integridade dos profissionais" (Traquina, 2001:35).

2.1.2. Teoria da ação pessoal ou do *gatekeeper*

Mesmo que consideremos que a prática jornalística se baseia na verdade e na sinceridade, as notícias não representam, fielmente, o que se passa no mundo. "News is a window on the world" (Tuchman, 1978:1). Há um conjunto de processos pelo qual os órgãos de comunicação social são responsáveis – a seleção de acontecimentos, a definição dos que são mais ou menos importantes, a abordagem a cada tema, entre outros –, que leva a que diferentes decisões criem diferentes construções da mesma realidade.

Desta forma, Tuchman considera que a abordagem de Roscho se centra única e exclusivamente na estrutura da sociedade – já que este autor defende que qualquer definição de notícias está dependente da estrutura social –, descurando assim o papel dos jornalistas e dos órgãos de comunicação.

"The interpretative approach to news (...) is more active. It emphasizes the activities of news workers and news organizations, rather than social norms, as it does not presuppose that the social structure produces clearly delineated norms defining what is newsworthy. Instead, it argues, as news workers simultaneously invoke and apply norms, they define them."

(Tuchman, 1978:183-184)

São as notícias que estabelecem a diferença entre os dois lados: o certo do errado – o que é desviante do que é norma. As notícias definem os comportamentos que são aprovados socialmente e os que não são, através do trabalho jornalístico: decidir o que é notícia e o que não é.

Nesta base, faz sentido falar de outra teoria do jornalismo: a teoria da ação pessoal ou do *gatekeeper*. O conceito '*gatekeeper*' foi introduzido pelo psicólogo Kurt Lewin, em 1947 (Traquina, 2002; Wolf, 1992) – referindo-se à pessoa que, na sucessão de outras decisões,

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

toma uma decisão –, tendo sido aplicado ao jornalismo por David Manning White, na década de 1950. O sociólogo realizou uma pesquisa, durante uma semana, sobre a atividade de um jornalista relativamente ao processo de seleção de notícias: o porquê de rejeitar umas e aceitar outras (Traquina, 2002).

De acordo com Mauro Wolf, o objetivo era perceber o funcionamento do fluxo de notícias num órgão de comunicação social e sobretudo "individualizar os pontos que funcionam como ‘cancelas’ e que estabelecem que a informação passe ou seja rejeitada" (1992:160).

Na mesma visão, Nélon Traquina defende que, na teoria do *gatekeeper*:

"O processo de produção da informação é concebido como uma série de escolhas onde o fluxo de notícias tem de passar por diversos *gates*, isto é, "portões" que não são mais do que áreas de decisão em relação às quais o jornalista, isto é o *gatekeeper*, tem de decidir se vai escolher essa notícia ou não."

(2002:77)

Com o seu estudo, White concluiu que o processo de seleção de notícias é totalmente subjetivo, na medida em que assenta fortemente nos ideais e vivências pessoais do jornalista. "No que respeita às explicações fornecidas pelo jornalista e relatadas por White, estas *normas profissionais superavam as distorções subjetivas*" (Hirsch in Wolf, 1992:160). Em concordância, Traquina assume que a conclusão de White "foi a de que o processo de selecção era subjectivo e arbitrário: as decisões do jornalista eram altamente dependentes de juízos de valor baseados no "*conjunto de experiências, atitudes e expectativas do gatekeeper*" (2001:36).

Esta teoria não é, no entanto, suficientemente abrangente, já que analisa as notícias exclusivamente a partir dos jornalistas, "minimizando e limitando outras dimensões importantes do processo de produção de notícias" (Traquina, 2002:79), como a organização jornalística. A este propósito, Wolf ressalva que estudos posteriores ao de White afirmam que, no processo de seleção de notícias, "as normas ocupacionais, profissionais e organizativas parecem ser mais fortes do que as preferências pessoais" (1992:160).

2.1.3. Teorias de ação política

Não descurando a influência que o jornalista, enquanto indivíduo, e que a organização jornalística têm na produção de notícias, é igualmente importante refletir sobre a influência de forças políticas nas notícias, já que, segundo Néelson Traquina, as teorias de ação política "defendem que as notícias são distorções sistemáticas que servem os interesses políticos de certos agentes sociais bem específicos, agentes esses que utilizam as notícias na projecção da sua visão do mundo e da sociedade" (2001:47).

De acordo com os defensores da teoria, os jornalistas são manipulados por indivíduos políticos, exteriores à atividade jornalística, de forma a estes últimos conseguirem atingir o seu objetivo e propagar a sua mensagem.

São duas, as versões destas teorias apresentadas pelo autor. Uma versão da direita – que defende que os jornalistas detêm o controlo do produto jornalístico, estando dispostos a influenciar o mesmo com os seus ideais políticos (sendo estes considerados mais coerentes do que os da população em geral) –, e uma versão da esquerda – que assume os jornalistas como meros instrumentos, revelando-se o papel destes profissionais pouco relevante.

Traquina assume que o estudo que sustenta esta teoria – de Herman e Chomsky – apresenta várias lacunas em todo o seu processo (desde os estudos de caso não serem diversificados, até à incoerente metodologia usada), sobretudo o facto de assumirem uma "visão determinista do funcionamento do campo jornalístico em que os jornalistas ou colaboram na utilização instrumentalista dos media noticiosos ou são totalmente submissos aos desígnios dos interesses dos proprietários" (2001:51).

Na mesma linha, e apoiando-se na análise de Michel Crozier e Erhard Friedberg às relações entre os jornalistas e os políticos, Rieffel diz que "os jornalistas não são simples correias de transmissão, que não se limitam a veicular as significações definidas por outros e que não estão forçosamente dependentes das fontes" (2003:143).

2.1.4. Teoria organizacional

O jornalista, embora seja um elemento singular, está inserido numa organização e, como tal, não podemos descurar a influência desta no processo de produção de notícias. Muito embora o jornalismo se reja por bases orientadoras comuns a todos os órgãos de comunicação social, como o código deontológico dos jornalistas, cada um dispõe das suas próprias linhas guia que, presumivelmente, são estipuladas de acordo com os ideais defendidos pelas próprias organizações.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Na sequência desta ideia, faz sentido abordarmos uma outra teoria do jornalismo: a teoria organizacional. O primeiro estudo é de Warren Breed, no qual o jornalista é colocado em contexto de trabalho, valorizando os constrangimentos organizacionais relativamente à prática jornalística (Traquina, 2002). Breed divide os jornalistas em dois grupos: os ‘executivos’ (*publishers* e editores) e os *staffers* (repórteres, responsáveis pelo *rewriting*, revisores, etc.) (1955/1993).

Podemos dizer que cada organização dispõe de uma política editorial diferente: uma política que delimita o dia-a-dia de uma redação e de todos os seus intervenientes. "Cada jornal tem uma política editorial, admitida ou não" (Breed, 1955/1993:153). A política editorial de um jornal nunca é apresentada, nem explicada a um novo jornalista, mas todos acabam por saber qual ela é. Sobre o estudo de Breed, Traquina diz que "os pontos de vista da direcção da empresa jornalística chegam a controlar o trabalho do jornalista *au fils du temps* ('ao longo do tempo'), sobretudo por um processo de *osmose*" (Traquina, 2002:80). Há uma aprendizagem por parte dos ‘novos’ jornalistas com os jornalistas que já estão inseridos no meio de comunicação. Inevitavelmente, "when journalists make news judgments, they do not, of course, take the organization itself into account, but some of its requirements are, in effect, organizational considerations" (Gans, 1980:93).

Nesta medida, o trabalho do jornalista é alvo da política editorial do órgão de comunicação social em que está inserido, onde a cultura organizacional ganha importância e não a cultura profissional (Traquina, 2000).

Clarificando, há um valor acrescentado ao papel da política editorial face ao trabalho jornalístico, em relação ao papel da cultura profissional do jornalismo. Esta problemática surge devido ao conformismo dos jornalistas com a política editorial que lhes é incutida. Breed identifica seis fatores que promovem o conformismo com a política editorial da organização: autoridade institucional e sanções – o dono do jornal espera obediência por parte dos empregados, aliado ao medo que os mesmos podem ter de sanções; sentimentos de obrigação e de estima para com os superiores; aspirações de mobilidade, sendo que todos os *staffers* mais novos aspiram alcançar um estatuto superior no jornal; ausência de grupos de lealdade em conflito; o prazer da atividade; e a notícia tornar-se um valor.

No entanto, nada obriga o jornalista a aceitar a política editorial, até porque nada lhe foi devidamente apresentado e explicado. Além disso, Breed afirma que a política editorial de cada jornal é ditada pelos ‘executivos’ e que, portanto:

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

"É óbvio que eles não podem recolher e escrever pessoalmente as notícias. Têm que delegar estas tarefas nos *staffers*, e é nesta altura que as atitudes ou interesses dos *staffers* podem – é o que acontece muitas vezes – entrar em conflito com a dos executivos."

(1955/1993:153)

Desta forma, o autor realça cinco formas de o jornalista se desviar da política editorial, iludindo-a: (1) as normas que regem a política editorial são pouco claras, uma vez que são vagas e fracamente estruturadas; (2) os *staffers* têm o poder de decisão em diferentes pontos do processo de produção de notícias (quem entrevistar, como entrevistar, quais os itens a realçar no artigo, etc.); (3) os *staffers* podem utilizar a técnica da 'prova forjada' – quando a política editorial não dá destaque a um assunto do qual o repórter tem uma 'estória', este pode publicá-la num outro jornal de forma a apresenta-lo ao seu editor, alegando que o tema se tornou importante o suficiente para publicar; (4) as notícias, tendo em conta a fonte, classificam-se em quatro tipos: a reportagem política ou de campanha, a reportagem atribuída, o *beat story* (notícia de rotina) e a reportagem iniciada pelo *staffer*. Nos últimos dois géneros, o repórter tem a possibilidade de ser ele a direccionar o artigo conforme pretende; (5) e, por último, os *staffers* com estatuto de 'estrela' podem facilmente transgredir a política editorial.

Na mesma linha de pensamento, Kovach & Rosenstiel defendem que os jornalistas "têm de reconhecer a sua obrigação pessoal de discordar ou de desafiar directores, proprietários, anunciantes e mesmo os cidadãos e a autoridade estabelecida, se os princípios da imparcialidade e do rigor o exigirem" (2001:189).

Em última análise, Nélson Traquina apresenta uma definição de teoria organizacional:

"As notícias são o resultado de processos de interacção social que têm lugar dentro da empresa jornalística. O jornalista sabe que o seu trabalho vai passar por uma cadeira organizacional em que os seus superiores hierárquicos têm certos poderes e meios de controlo. O jornalista tem que antecipar-se às expectativas dos seus superiores para evitar os retoques dos seus textos (trabalho suplementar para a organização) e as reprimendas – dois meios que fazem parte do sistema de controlo, e que podem ter efeitos de manutenção ou não do seu lugar, a escolha das suas tarefas, e a promoção – quer dizer, nada menos do que a sua carreira profissional."

(2001:44)

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Além de todos os fatores mencionados no estudo de Breed, não podemos descurar um outro, bastante ditador nas rotinas jornalísticas: os meios económicos. O jornalismo é, antes de tudo, um negócio (Traquina, 2000) e a atual crise financeira tem levado a um emagrecimento das redações e a um corte nos meios técnicos. Esta problemática será abordada na dissertação mais à frente, aquando da abordagem dos valores-notícia.

2.2. AS NOTÍCIAS COMO UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE

Todos nós, enquanto seres humanos, vamos criando a consciência e a perceção do que nos rodeia. Ao longo da vida, e influenciados por variados fatores (desde históricos, a culturais), adquirimos o conhecimento do que é ou não real. "O homem comum habita um mundo que é 'real' para ele, embora em diferentes graus, e 'sabe', com graus variáveis de certeza, que este mundo possui tais características" (Berger & Luckmann, 1999:13).

Biologicamente, o ser humano nasce incompleto e é através da integração na sociedade e na cultura que consegue criar, interpretar e construir uma noção do que é a realidade. O ser humano recém-nascido é como um diamante em bruto que, ao longo do seu desenvolvimento, vai sendo esculpido pela sociedade onde está inserido.

A linguagem de uma determinada cultura faz sentido para as pessoas dessa mesma cultura. Como Berger & Luckmann afirmam, a linguagem começa no (re)conhecimento de uma expressão facial, em dar-lhe significado; passando por saber como agir em situações diárias, como por exemplo o uso do telefone; até saber que diferentes relações exigem diferentes formas de estar/agir. "A validade do meu conhecimento da vida quotidiana é um dado adquirido, por mim e pelos outros, até nova ordem, isto é, até surgir um problema que não pode ser resolvido nos termos por ela oferecidos" (Berger & Luckmann, 1999:55).

Paralelamente a esta ideia de que diferentes indivíduos criam diferentes interpretações da realidade, ressalvando que, quando inseridos numa mesma cultura/sociedade assumem pontos concordantes entre eles, é impreterível falar de um novo paradigma que surge no estudo do jornalismo, que assume a notícia como uma construção social da realidade. Congruentemente, Gans afirma que "phenomenologically inclined researchers have made a major contribution to understanding journalists and their work by showing that whatever the nature of external reality, human beings can perceive it only with their own concepts, and therefore always "construct" reality" (1990:79-80).

Os jornalistas, enquanto atores sociais, atribuem significado e dão sentido aos acontecimentos, isto é, interpretam a realidade quando definem o que é ou não uma notícia.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

"Reporters work to apprehend and attribute meaning when they identify some items, but not others, as news" (Tuchman, 1978:188), já que, numa análise de Rémy Rieffel ao jornalismo, do ponto de vista organizacional, a empresa jornalística é "uma instituição que se atribui a si mesma missões, que defende, geralmente, valores, princípios, sentido do dever, não apenas de informar, mas de contribuir para o bom funcionamento da democracia" (2003:140).

Portanto, as notícias são "a representation of the world, and all representations are selective. (...) some human beings must do the selecting; certain people make decisions about what to present as news and how to present it" (Schudson, 2003:33).

Ganha sentido abordar as teorias construtivistas, enumeradas por Nélon Traquina (2001). Partindo da sua análise, o autor apresenta duas versões da teoria da construção social da realidade: a estruturalista e a interacionista, considerando-as complementares, ainda que essencialmente divergentes "na posição tomada por parte de cada perspectiva perante a ideologia jornalística" (Traquina, 2002:94).

Concordantemente, ambas assumem: a notícia como um resultado da interação social entre agentes sociais; a importância do local de trabalho dos jornalistas e, por conseguinte, dos constrangimentos organizacionais – concordando com as conclusões de Warren Breed referentes à teoria organizacional, mas defendendo que o processo de osmose ocorre não só numa organização, mas também numa comunidade profissional (teorias transorganizacionais); a importância da cultura jornalística – os valores-notícia e as rotinas produtivas; os jornalistas como participantes ativos na construção da realidade; e, por fim, a importância da ‘linguagem jornalística’, da cultura dos membros da tribo e da sociedade onde os jornalistas estão inseridos.

Ao invés, as duas teorias diferem sobretudo num ponto: a relação estabelecida entre os jornalistas e as suas fontes. A teoria estruturalista, assume que o modo como funciona o trabalho jornalístico (desde as rotinas, ao agendamento da cobertura de acontecimentos, até à relação entre o jornalismo e o poder) leva ao favorecimento das fontes oficiais, na medida em que mais facilmente lhes é conferida credibilidade e são de mais rápido acesso, aspeto importante na rotina acelerada dos jornalistas. Muito embora a teoria interacionista assuma, de igual modo, a importância das fontes oficiais, no que diz respeito à sua rápida e eficaz resposta, ao contrário, não as considera automáticas, nem estáticas, além de que defende que as fontes se apoderam do jornalismo como um meio para transmitir a sua mensagem, impondo-a aos jornalistas, e não com o intuito de contribuir para a construção de uma realidade.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

À luz destas duas teorias, é preponderante para a presente investigação manter o foco de análise nas rotinas produtivas dos jornalistas e nos valores-notícias que estes profissionais adotam para a produção de notícias. Como tal, procederemos à análise de ambos os pontos, procurando aspetos comuns entre estes e as teorias estruturalista e interacionista.

2.2.1. O dia-a-dia jornalístico

A produção de notícias rege-se por inúmeros fatores, sendo que grande parte deles está intimamente relacionada com questões comuns ao dia-a-dia dos jornalistas. Portanto, é preciso considerar o peso das rotinas produtivas dos jornalistas no processo de criação dos produtos jornalísticos. Afinal, tem de existir um ritmo e uma organização de trabalho de forma a responder aos *timings* de publicação. O termo rotina jornalística:

"Não visa ocultar o ritmo, o *stress* ou o imprevisto, mas comporta dois contrapontos principais. Um é o de mostrar a importância de um assunto preparado previamente em relação à sucessão dos acontecimentos e o outro é o de sublinhar que a competência do jornalista – sem nunca "esquecer o acaso" – se mede também pela capacidade de antecipação do imprevisto."

(Neveu, 2003/2005:65)

Esta noção de Neveu salienta diferentes problemáticas, sendo que qualquer uma delas se encontra intimamente ligada com o fator tempo. Os jornalistas têm de dar uma resposta cada vez mais imediata: estar sempre atualizado é, desde sempre, uma máxima do jornalismo – e esse período entre o acontecimento e a publicação torna-se mais curto nos dias de hoje.

2.2.1.1. O tempo

Como Érik Neveu afirma:

"Associar o jornalismo às rotinas, com o que isso implica em termos de monotonia, pode parecer chocante. O dia-a-dia de muitos jornalistas contraria semelhante possibilidade, uma vez que a carga horária é de tal forma excessiva que chega a ser devastadora para a vida familiar."

(2003/2005:63)

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Indo ao encontro desta ideia, a teoria interacionista defende que "os jornalistas vivem sob a tirania do factor tempo. O seu quotidiano é ter de elaborar um produto final (...), todos os dias, todas as semanas" (Traquina, 2001:60). Em congruência, Schudson afirma que:

"Journalists do not make their decisions at random. Precisely because they are under pressure to churn out a product every twenty-four hours or, these days, even more rapidly, they depend on reliable shorthand, conventions, routines, habits, and assumptions about how, why, and where to gather the news."

(2003:34)

As organizações jornalísticas tendem a estabelecer uma ordem no tempo, para que possam manter uma estrutura que lhes permita realizar o seu trabalho diário (Traquina, 2001).

Segundo esta teoria apresentada na investigação de Traquina (2001), ordenar o tempo no mundo jornalístico centra-se em três fases: a gestão de fotógrafos e repórteres é feita de acordo com as horas normais de trabalho, esperando que seja nesse período de tempo que ocorram os acontecimentos com maior valor-notícia; o dia-a-dia do trabalho jornalístico é planeado com antecedência, de acordo com a agenda; e o ritmo do trabalho jornalístico leva a que sejam salientados os acontecimentos e não as problemáticas. A este respeito, Neveu diz que "a vida social é composta por um emaranhado de calendários que torna previsível o surgimento cíclico de factos deste tipo: cotações diárias da Bolsa, competições desportivas no fim-de-semana, reunião semanal do Conselho de Ministros, ..." (2003/2005:65).

É esta organização diária, regular e ritmada dos meios de comunicação social que leva a que, na teoria estruturalista, se defenda que um dos fatores que influencia a seleção de acontecimentos enquanto notícia é a organização burocrática dos média.

"Um aspecto da estrutura de selecção pode ser visto na organização de rotina de jornais respeitantes a tipos regulares de áreas noticiosas. Visto os jornais estarem empenhados na produção regular de notícias, estes factores de organização afectarão, por seu turno, o que for seleccionado. Por exemplo, os jornalistas ficam pré-direccionados para outros tipos de acontecimento e tópicos em termos de organização da sua própria força de trabalho e da estrutura dos próprios jornais."

(Hall *et al.* in Traquina, 2001:55)

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

Independentemente da gestão que cada jornal faz do tempo, a seleção e a produção de notícias pode ficar comprometida a partir do momento em que é necessário que haja um conjunto de produtos jornalísticos que respondam a uma publicação cadenciada, tendo em conta que "a maioria dos acontecimentos noticiados pelos jornalistas são acontecimentos de rotina previsível" (Neveu, 2003/2005:64).

Paradoxal e paralelamente, o jornalismo é um poço de imprevisibilidade, já que não é possível controlar a que horas e em que dia ocorrem determinados acontecimentos noticiáveis. Nesta linha de pensamento, Érik Neveu fala de um carácter de urgência que, associado ao fator tempo, causa uma pressão ainda maior sobre o trabalho dos jornalistas, levando a que os profissionais tenham "de se adaptar à irrupção do imprevisível" (2003/2005:63).

Em algumas situações, os jornalistas conseguem antecipar o imprevisível: como o caso de falecimentos previsíveis. De modo a reagir de imediato, os meios de comunicação vão mantendo um banco de imagens e de informação (Neveu, 2003/2005).

Este ritmo de trabalho ditado pelo relógio – acompanhar um processo de agendamento, realizar coberturas nas horas de trabalho, abordar situações noticiáveis (e decidir quais elas são), assegurar material informativo que responda a situações inesperadas – influencia o tipo de narrativa feita pelos jornalistas. Sendo o tempo um fator que condiciona a seleção de acontecimentos a tornar notícia, consequentemente, condicionará também o tipo de abordagem adotada pelos jornalistas. Há uma tendência de entrar na rotina também ao nível do discurso jornalístico: "como as mesmas narrativas podem ser – e são – utilizadas repetidamente, muitas vezes as novas notícias são velhas notícias, porque [estão] inseridas num catálogo de estórias" (Traquina, 2001:53).

2.2.1.2. O mapa das notícias

Independentemente de os ponteiros do relógio jornalístico andarem cada vez mais acelerados, há outros fatores diários que afetam a seleção dos acontecimentos enquanto notícia e a conceção do produto jornalístico.

A teoria interacionista apresentada por Traquina (2001), e de acordo com Tuchman, defende que o dia-a-dia do trabalho jornalístico passa também pela forma como se organiza o espaço, geograficamente falando. Gaye Tuchman salienta três estratégias utilizadas pelos jornalistas para cobrirem o espaço, das quais salientamos uma: a territorialidade geográfica. O autor afirma que "the news media divide the world into areas of territorial responsibility" (1978:25). Ao transpor esta ideia para a realidade portuguesa, Traquina diz que "é inegável a

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

existência de grandes vazios na rede noticiosa. A razão principal é a extrema concentração dos recursos das empresas jornalísticas, em termos de territorialidade geográfica, em Lisboa" (2001:61). Apoiando-se em Gans, a teoria interacionista defende que 'o resto do país' só é notícia quando ocorre algo que quebra a rotina do dia a dia. Traquina destaca, por isso, dois tipos de situação: casos em que ocorra algum tipo de desordem – a natural (como as inundações), a tecnológica (como acidentes), a social (como cortes na estrada) e a moral (como crimes) –; e quando autoridades institucionais se deslocam ao 'resto do país' – como as presidências abertas de Mário Soares e Jorge Sampaio quando ocupavam o cargo de Presidente da República. Neste último caso, há a criação de um pseudo-acontecimento, sendo que "o critério de notoriedade do actor do acontecimento joga como factor de noticiabilidade" (2001:62).

2.2.1.3. A origem da informação

Outro fator que influencia a produção e a seleção de notícias é a rede de fontes de informação dos jornalistas – defendida também na teoria interacionista apresentada por Nélson Traquina. Para estes profissionais "qualquer pessoa pode ser fonte de informação. Uma fonte é uma pessoa que o jornalista observa ou entrevista e que fornece informações" (Traquina, 2001:70). Ao invés, Gans afirma que "while in theory sources can come from anywhere, in practise, their recruitment and their access to journalists reflect the hierarchies of nation and society" (1980:119).

Os jornalistas procuram fontes que sejam, *à priori*, 'de confiança', que lhes transmitam informação fidedigna. A fim de confirmar a veracidade dessa informação, as fontes são seleccionadas de acordo com as suas autoridade, produtividade e credibilidade (Traquina, 2001).

A autoridade é, segundo Neveu (2003/2005), uma tendência natural dos jornalistas para procurarem fontes institucionais, uma vez que estas têm um maior peso na hora da escolha de fontes, associado à profissão – governo, grandes empresas, forças de segurança. Portanto, "o jornalista pode utilizar a fonte mais pelo que é do que pelo que sabe" (Traquina, 2001:71).

Outro critério de seleção de fontes é a produtividade, que diz respeito às razões pelas quais as fontes institucionais são preferenciais para os jornalistas: fornecem mais informação e com mais qualidade, levando a que o jornalista não tenha de procurar tantas fontes – o que resulta na poupança de tempo e de meios financeiros (Traquina, 2001). Também Gans diz que, devido ao grande volume de trabalho dos jornalistas e ao pouco tempo para o realizar, os profissionais "try to minimize the number of sources to be consulted" (1980:129).

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Aproveitando estas fragilidades dos jornalistas, as fontes oficiais jogam com isso, oferecendo-lhes recursos, como exclusivos, *dossiers* de informação e fotografias (Santos, 2001).

Ao encontro desta ideia, Neveu afirma que "as rotinas jornalísticas levam a imprensa a procurar, em primeiro lugar, as informações neste tipo de fontes, que detêm, a partir daí, o poder de "definir" a situação, de a "enquadrar"" (2003/2005:73). Schudson confirma que, de facto, o ritmo de trabalho dos jornalistas leva a que as principais fontes sejam "government officials. News organizations are constrained by limitations on time and money, and both of these are controlled by the requirement of deadlines for putting out a news product on a daily basis" (2003:134), tal como Gans, que diz que "productivity also explains the emphasis on government plans and new policies in the news" (1980:129).

Ainda assim, não é tão preocupante as fontes serem, essencialmente, governamentais, mas sobretudo as notícias se centrarem na rotina das mesmas: *press releases*, discursos públicos, conferências de imprensa, entre outros (Schudson, 2003).

O terceiro e último critério usado pelos jornalistas para escolherem as fontes é a credibilidade. O jornalista avalia se uma fonte é ou não credível de acordo com a informação que a mesma disponibiliza. Se uma fonte fornecer informações credíveis num primeiro contacto, apresenta probabilidades de continuar a ser um contacto dos jornalistas no futuro e, assim, se tornar uma fonte regular (Traquina, 2001) – o que leva a que os jornalistas estabeleçam uma rede de fontes relativamente fixa. Na mesma linha de pensamento, e a propósito da análise a um estudo dirigido por Stuart Hall sobre a cobertura de delinquência na rua, Érik Neveu diz que "existem *de facto* algumas fontes particularmente credíveis, devido à sua representatividade e ao seu estatuto institucional" (2003/2005:73).

Não descurando todos estes aspetos mencionados, na visão de Herbert Gans (1980) há ainda um outro fator que condiciona o processo de seleção de fontes: a proximidade geográfica e social. Gans considera que as fontes, de forma a conseguirem obter destaque, têm de estar perto dos jornalistas – e vice-versa, muito embora os jornalistas tenham mais facilidade em se deslocarem do que as fontes.

No entanto, a seleção das fontes não é unicamente uma responsabilidade dos jornalistas, já que as fontes também assumem parte ativa na relação jornalistas-fontes. "The relationship between sources and journalists resembles a dance, for sources seek access to journalists, and journalists seek access to sources. Although it takes two to tango, either sources or journalists can lead, but more often than not, sources do the leading" (Gans, 1980:116). A respeito das fontes, Michael Schudson diz que "are the deep, dark secret of the power of the press. Much

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

of this power is exercised not by the news institutions themselves but by the sources that feed them information" (2003:134).

É neste contexto que Neveu (2003/2005) afirma que as fontes são os 'definidores primários' do que é notícia: as mesmas apresentam estratégias para controlar, seduzir os jornalistas de forma a fazerem parte do quadro noticioso. As fontes acabam por também ser 'repórteres', na medida em que "the reporter for the news organization then functions as an 'editor', determining what aspects of this material will be used along with accounts tailored for the purpose of news discourse by other sources" (Ericson, Baranek & Chan *in* Schudson, 2003:138). Portanto, segundo Schudson (2003), as fontes têm de pensar como repórteres, na medida em que têm de decidir o que revelam aos jornalistas.

A fonte "organiza-se para publicitar interesses próprios, garantindo acesso e enquadramento específicos de um acontecimento e não apenas a sua simples menção ou cobertura" (Santos, 2001:95).

2.2.2. Valores-notícia

Independentemente do *stress* diário a que os jornalistas estão sujeitos, perceber porque um acontecimento é transformado em notícia e outro não, passa, inevitavelmente, pela compreensão dos valores-notícia. Genericamente, tratam-se de critérios segundo os quais um determinado evento tem maiores probabilidades de merecer mais atenção por parte dos jornalistas e assim ser publicado, isto é, são os critérios usados pelos jornalistas que definem o nível de noticiabilidade do acontecimento; o valor, enquanto notícia, que determinado acontecimento pode ou não ter.

De acordo com a teoria estruturalista, as notícias são um produto social resultante, entre outros fatores, da estrutura desses valores-notícia, "que constituem o elemento fundamental da socialização, da prática e da ideologia profissional dos jornalistas" (Traquina, 2001:55).

Também Mauro Wolf (1992) considera a organização e o jornalista preponderantes na aplicação dos critérios de seleção, definindo noticiabilidade como o resultado do confronto entre a cultura profissional dos jornalistas e as rotinas produtivas dos mesmos: um acontecimento é noticiável se se adaptar tanto às ideologias dos jornalistas (enquanto ser individual e ser coletivo, pertencente a uma organização), como à estrutura de trabalho. Assumindo o quotidiano jornalístico, a noticiabilidade corresponde a um conjunto de critérios, através dos quais os órgãos de comunicação social selecionam, "de entre um número imprevisível e indefinido de factos, uma quantidade finita e tendencialmente estável de

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

notícias" (Wolf, 1992:168), considerando os valores-notícias uma componente dessa noticiabilidade.

A este propósito, e confrontando as duas teorias de ação social, "a teoria estruturalista defende que os valores-notícia (...) têm um papel ideológico central na reprodução da ideologia dominante, enquanto a teoria interacionista destaca a importância das práticas profissionais" (Traquina, 2001:81).

A fim de não interferir nesta rotinização:

"Os valores-notícia devem permitir que a selecção do material seja executada com rapidez, de um modo quase "automático", e que essa selecção se caracterize por um certo grau de flexibilidade e de comparação, seja defensável "postmortem" e, sobretudo, que não seja susceptível de demasiados impedimentos."

(Wolf, 1992:175)

Portanto, os valores-notícia aplicados (e a forma como são aplicados) devem coexistir com o ritmo do trabalho jornalístico, não impedindo que mantenham a sua elasticidade – no sentido de se moldarem e adaptarem a diferentes situações. Em simultâneo, estes critérios devem garantir segurança ao jornalista, sobretudo tendo em conta a rapidez que se mostra inerente ao processo de selecção.

Diversos autores (Galtung & Ruge *in* Traquina, 2002; Golding & Elliot, 1978; Wolf, 1995) têm dado contribuições para o estudo dos valores-notícia, com o objetivo de dar resposta a perguntas como 'Porque são 'estes' acontecimentos a tornarem-se notícia e não outros?'. Contudo, para a presente dissertação focar-nos-emos na contribuição de Nélson Traquina (2002).

Um dos estudos pioneiros foi o dos académicos Galtung & Ruge, que se debruçaram sobre a cobertura de crises políticas internacionais, nos anos 60. Os autores consideraram que, para um acontecimento ser noticiável, "tem de ser forte, claro, inesperado, significativo no contexto de uma certa cultura" (*in* Neveu, 2003/2005:66), dependendo também das personagens que estão envolvidas. Segundo Cristina Ponte, esta investigação defende que os jornalistas são exteriores aos acontecimentos, dos quais retiram a informação, que posteriormente é transmitida aos leitores em consonância com os seus quadros culturais.

"Para que essa percepção seja eficaz, contribuem factores como a frequência do sinal, sua amplitude,

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

clareza, significância, consonância, grau de inesperado, continuidade e complementaridade. Esta *percepção*, por sua vez, será afectada na *imagem* construída por factores culturais como a ligação do acontecimento a países ou personalidades de elite, a personalização e a negatividade."

(Ponte, 2004:114-115)

Outro estudo relevante foi o de Erik, Baranek e Chan, sendo que apenas enumeram seis valores-notícia, afirmando que os valores-notícia "não são imperativos, mas sim elementos que ajudam o jornalista a reconhecer a importância dos acontecimentos, a proceder a escolhas de entre as alternativas e a considerar as escolhas a fazer" (Traquina, 2004:104). No entanto, ambos os estudos descaram a influência dos valores-notícia em todo o processo de seleção e construção da notícia.

Ao invés, Wolf assume que estes critérios de noticiabilidade/selecção atuam em todo o processo de produção de notícias: desde a selecção dos acontecimentos à construção da própria notícia: "os valores/notícia são critérios de relevância espalhados ao longo de todo o processo de produção; isto é, não estão presentes apenas na selecção das notícias, participam também nas operações posteriores, embora com um relevo diferente" (1992:173).

Segundo Pierre Bourdieu, "os jornalistas têm os seus óculos particulares, através dos quais vêem certas coisas e não outras, e vêem de uma certa maneira as coisas que vêem. Operam uma selecção e uma construção daquilo que é seleccionado" (*in* Traquina, 2004: 107). Estes óculos de que o autor fala são os valores-notícia que, indo ao encontro da ideia de Wolf, estão presentes na selecção em ambos os processos: de acontecimentos e de construção das notícias.

Traquina define noticiabilidade como:

"O conjunto de critérios e operações que fornecem a aptidão de merecer um tratamento jornalístico, isto é, de possuir valor como notícia. Assim, os critérios de noticiabilidade são o conjunto de valores-notícia que determinam se um acontecimento, ou um assunto, são susceptíveis de se tornar notícia."

(2002:172)

Segundo Nelson Traquina, que segue a lógica de Mauro Wolf (1992), os valores-notícia dividem-se em dois grupos: os valores-notícia de selecção e os valores-notícia de construção,

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

sendo que abordaremos apenas o primeiro grupo, tendo em conta os objetivos da presente dissertação.

Os valores-notícia de seleção dizem respeito aos critérios que levam os jornalistas a escolher, entre os acontecimentos, aqueles que são noticiados. Este grupo de valores-notícia subdivide-se, de acordo com Traquina (2002), em dois grupos: 1) os critérios substantivos, que avaliam se um acontecimento tem importância e/ou interesse para se tornar notícia; e 2) os critérios contextuais, que estão relacionados com o contexto onde a notícia é produzida. Quanto aos valores-notícia de construção, são os que estão associados à elaboração da notícia: são as linhas orientadoras do trabalho recolhido, indicando o que deve ser realizado e com que ordem de prioridade, e o que deve ser omitido.

Como valores-notícia de seleção, considerando os critérios substantivos, Nélson Traquina salienta nove. A **morte** é um fator que leva a que um acontecimento seja notícia, sendo esta a razão que explica o símbolo de negatividade que está associado às notícias produzidas: "onde há morte, há jornalistas" (2002:187), critério que já tinha sido enumerado por Galtung e Ruge:

"Quando reclamamos que as notícias negativas são preferidas em relação às positivas, não estamos a dizer nada mais sofisticado do que aquilo que a maioria das pessoas parece querer dizer quando afirma que 'há tão pouca coisa alegre nas notícias'."

(in Traquina, 2004:103)

Este critério pode predominar como método de escolha se, por hipótese, estiver relacionado com personalidades com **notoriedade** – que é outro dos valores-notícia definidos por Traquina –, tendo em conta que há maior probabilidade de um acontecimento se tornar notícia se estiver relacionado com pessoas da elite. Ao encontro desta ideia, Wolf afirma igualmente que a importância de um acontecimento está dependente do "grau e nível hierárquico dos indivíduos envolvidos no acontecimento noticiável" (1992:178), o que já tinha sido inicialmente defendido por Galtung e Ruge, quando enumeram os dois valores-notícia "a referência a nações da elite" e "a referência a pessoas da elite" (in Traquina, 2004). A este propósito, Schudson dá um exemplo de uma história – um gato preso numa árvore que é resgatado pelos bombeiros – que, conforme quem for o protagonista (neste caso, o dono do gato), a probabilidade de este acontecimento se tornar notícia é menor ou maior:

"What if the cat belongs to the mayor? Better still,
what if the cats belong to the city councilman who

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

just voted to reduce the fire department budget, complaining that the firefighters 'spend too much time rescuing cats and not putting out fires?'"

(2003:178)

Se o gato fosse de um cidadão comum, a viabilidade de este acontecimento se tornar notícia, em comparação com os exemplos do autor, era muita baixa, ou mesmo nula.

Outro fator é a **proximidade**, tanto geográfica, como cultural. A proximidade está relacionada, como o próprio nome indica, com o que está próximo dos cidadãos. Mais facilmente um acontecimento é noticiável se tiver ocorrido na (ou perto da) região do público de determinado órgão de comunicação social. Igualmente, por exemplo, o facto de uma família de portugueses estar emigrada no Luxemburgo, ainda que longe geograficamente, pode tornar-se noticiável, na medida em que são cidadãos portugueses e, portanto, culturalmente consideram-se próximos a Portugal. Relacionado com esta ideia, Eça de Queiroz escreve "As Catástrofes e as Leis da Emoção", onde ilustra a importância da proximidade:

"Ela lia as catástrofes lentamente (...) "Na ilha de Java um terramoto destruíra vinte aldeias, matara duas mil pessoas..." (...) e ninguém comentou, sequer se interessou pela imensa desventura de Java. Java é tão remota, tão vaga no mapa! Depois, mais perto, na Hungria "um rio transbordara, destruindo vilas, searas, os homens e os gados..." Alguém murmurou, através de um lânguido bocejo: "Que desgraça!" (...) Na Bélgica, numa greve desesperada de operários que as tropas tinham atacado, houvera entre os mortos quatro mulheres, duas criancinhas...

Então, aqui e além, na aconchegada sala, vozes já mais interessadas exclamaram brandamente: "Que horror!... Estas greves!... Pobre gente!..." De novo o bafo suave, vindo de entre as rosas, nos envolveu, enquanto a nossa loura amiga percorria o jornal atulhado de males. E ela mesma então teve um ah! de dolorida surpresa. No Sul da França "junto à fronteira, um trem descarrilando causara três mortes, onze ferimentos..." Uma curta emoção, já sentida, já sincera, passou através de nós com aquela desgraça quase próxima, na fronteira da nossa península, num comboio que desce a Portugal, onde viajam portugueses... Todos lamentamos, com expressões já vivas, estendidos nas poltronas, gozando da nossa segurança.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

A leitora, tão cheia de graça, virou a página do jornal doloroso, e procurava noutra coluna, com um sorriso que lhe voltara, claro e sereno... E, de repente, solta um grito, leva as mãos à cabeça:

- Santo Deus!...

Todos nos erguemos num sobressalto. E ela, no seu espanto e terror, balbuciando:

- Foi a Luísa Carneiro, da Bela Vista... Esta manhã! Desmanchou um pé!

Então a sala inteira se alvoroçou num tumulto de surpresa e desgosto (...) o jornal parecia todo negro, com aquela notícia que o enchia todo, o enegrecia.

Dois mil javanenses sepultados num terramoto, a Hungria inundada, soldados matando crianças, um comboio esmigalhado numa ponte, fomes, pestes e guerras, tudo desaparecera – era sombra ligeira e remota. Mas o pé desmanchado da Luísa Carneiro esmagava os nossos corações... Pudera! Todos nós conhecíamos a Luisinha – e ela morava adiante, no começo da Bela Vista, naquela casa onde a grande mimosa se debruçava do muro dando à rua sombra e perfume."

(Queiroz *in* Mónica, 2003:428-429)

Traquina salienta também a **relevância** – a "preocupação de informar o público dos acontecimentos importantes, porque tem impacto sobre a vida das pessoas" (2002:189) – e também quando surge algo de novo: a **novidade**. Deste modo, há bastante interesse, por parte dos jornalistas, pela 'primeira vez'. Impreterivelmente, e como já analisado anteriormente, um outro fator que está associado às rotinas dos jornalistas é o **tempo**, já que este, mais do que condicionar, é muitas vezes o responsável pelo ritmo do trabalho jornalístico. Traquina classifica-o em três tipos: a importância de um acontecimento ser atual; o cuidado de relembrar uma data importante (como por exemplo o 25 de abril) e também de assinalar o 'dia de...' (dia da árvore, dia da criança – bem como de semanas e anos: ano europeu do cinema e da televisão), considerando o autor que, nestas situações "o factor tempo é utilizado como 'cabide'" (2002:190) para justificar a falta de assunto; e por fim, num efeito a mais longo prazo, como é exemplo o caso Maddie – um determinado acontecimento, geralmente por se tornar mais impactante, é assunto ao longo de um grande período de tempo.

Outro valor-notícia apresentado por Traquina é o de **notabilidade**, isto é, a questão de um acontecimento ter visibilidade, podendo estabelecer-se em diferentes campos: o número de pessoas envolvidas (considerando que, quanto maior for a quantidade, maior a notabilidade); o facto de um acontecimento fugir à conduta considerada normal – a inversão; o insólito;

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

quando ocorre uma falha (que geralmente tem consequências notórias); e as situações extremas: o excesso e a escassez.

Gitlin afirma que "ao dar destaque ao desvio, ao bizarro e ao pouco comum, os jornalistas apoiam implicitamente as normas e os valores da sociedade" (*in* Traquina, 2001:78). As notícias revelam-se orientadoras nas normas sociais, ideia que coaduna com o que a teoria estruturalista defende, já que assume os valores-notícia como "um mapa de significado do mundo social" (Traquina, 2001:81).

Ao invés de muitos acontecimentos, que já se encontram agendados no plano noticioso, existem aqueles que surgem de forma inesperada. Esta característica está, geralmente, associada a um "mega-acontecimento (...) que subverte a rotina e provoca um caos na sala de redacção" (Traquina, 2002: 192). O **inesperado** é aquilo que irrompe e surpreende a expectativa da comunidade jornalística, como por exemplo o 11 de setembro de 2001.

Por último, o autor apresenta como valor-notícia o **conflito** ou **controvérsia**, relacionado tanto com a violência física, como com a simbólica. Ainda assim, esta 'violência' comporta também outros critérios de noticiabilidade: a infração (que diz respeito à quebra de regras – onde estão inseridos os crimes) e o escândalo (que está associado à ideia mítica do jornalista enquanto 'cão de guarda' das instituições democráticas).

Na mesma linha de pensamento de Gitlin, Traquina também defende que os critérios substantivos são elementos reguladores da sociedade: "alguns destes valores-notícia ajudam a construir a sociedade como 'consenso'" (2002:193).

Ainda referente aos valores-notícia de seleção, abordamos agora os critérios contextuais. Em primeiro plano, o autor refere a **disponibilidade**: determinar a cobertura de um acontecimento de acordo com os meios disponíveis (humanos, económicos e materiais). Se, por hipótese, não há jornalistas disponíveis, ou até há, mas não há meios financeiros que paguem a deslocação do jornalista ao local, a cobertura desse acontecimento não é realizada. Aquando destas decisões pergunta-se, implicitamente, "se o valor-notícia desse acontecimento justifica esse dispêndio, porque as empresas jornalísticas têm recursos limitados. Não é possível 'ir a todas', isto é, cobrir todos os acontecimentos com o envio do jornalista" (Traquina, 2004:115).

Igualmente importante é a necessidade de estabelecer o **equilíbrio** entre os acontecimentos noticiados: assumindo a quantidade total de notícias, é intrínseco saber fazer a distribuição do 'tempo de antena' adequado a cada uma delas, tendo atenção para não cair na repetição do mesmo assunto em períodos de tempo próximos. O autor sugere que, por hipótese, "não tem valor-notícia porque ainda há pouco a demos" (2002:196).

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Um outro valor-notícia, apontado por Traquina, é a **concorrência** entre os órgãos de comunicação: geralmente, os jornalistas procuram oferecer ao público algo que outros não oferecem – a exclusividade. Igualmente, os jornalistas tentam evitar uma outra situação: não ter o que os outros têm – não permitir que os outros tenham assuntos exclusivos. Seguindo esta ideia, ocorre o que Schudson denomina de *pack journalism*: "where reporters covering the same beat or same story tend to emphasize the same angle and adopt the same viewpoint" (2003:139). A propósito da concorrência, Rémy Rieffel afirma que:

"... as relações de força que se instauram e que são actualmente alicerçadas, em grande parte, no sucesso da lógica comercial, da lei do mercado (concorrência desenfreada, procura do "furo jornalístico", primado dado à emoção, etc.). Toda uma série de mecanismos fazem com que se chegue a uma informação homogénea e conformista."

(2003:141-142)

Portanto, "a importância de uma notícia advém também do facto de ser ou não ser tratada pela concorrência, tornando inconcebível não a cobrir, como consequência desta forma profissional de sufrágio plebiscitário que é o veredicto das grandes publicações" (Neveu, 2003/2005:67).

Traquina nomeia ainda, como critério de noticiabilidade, **o dia noticioso**. Dependendo se um dia tem notícias mais ou menos interessantes do ponto de vista jornalístico, outras podem ser ou não noticiadas. O autor dá o exemplo da época de férias – especialmente durante o mês de Agosto, em Portugal. Não que não haja notícias (porque essas não fazem férias), mas as principais fontes dos jornalistas estão em férias. Desta forma, acontecimentos com um nível de noticiabilidade menor conseguem ser notícia de primeira página, devido à 'escassez' de notícias com um nível de noticiabilidade maior.

Por último, Traquina menciona ainda outro critério: a **visualidade**, ou seja, a inserção de elementos visuais (como fotografias ou filmes). Tendo em conta a presente investigação, analisamos de seguida este valor-notícia mais detalhadamente.

2.2.2.3. A visualidade como um critério de seleção

Os jornalistas tendem a seleccionar os acontecimentos que se tornarão notícia também em função das características próprias de cada meio de comunicação. Assim, será natural que um jornalista de televisão procure boas imagens para as suas peças televisivas e um jornalista de

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

rádio procure bons sons para os seus trabalhos radiofónicos. Portanto, "stories must fit the particular requirements of each news medium, as well as the format within which the news is presented" (Gans, 1980:157).

Nesse sentido, consideramos relevante sublinhar a importância do valor-notícia intitulado visualidade, que Nelson Traquina define como um fator de noticiabilidade fundamental, já que "a existência de boas imagens, de "bom" material visual, pode ser determinante na seleção do acontecimento como notícia" (2002:197). Será de considerar que um determinado acontecimento terá mais probabilidades de ser noticiado em função de se sobre ele são feitas 'boas' fotografias. Além disso, Gans defende que o próprio formato do meio de comunicação serve como um critério de seleção de notícias: "for story selectors, the format is yet another device to facilitate and speed up story choice, and to cope with the oversupply of news, since it dictates certain decisions even before stories are actually selected" (1980:167). Wolf diz que:

"A avaliação da noticiabilidade de um acontecimento diz também respeito à possibilidade de ele fornecer "bom" material visual, ou seja, imagens que não só corresponderam aos *standards* técnicos normais, mas que sejam também significativas, que ilustrem os aspectos salientes do acontecimento noticiado."

(1992:186)

Na mesma linha de pensamento, Fernando Bohrer Schmitt ressalva a importância deste aspeto: "a visualidade das notícias é determinante na construção de sentidos no jornalismo" (1998:98), muito embora tenha sido considerada como um fator secundário durante muito tempo. Como tal, os estudos sobre a seleção de fotografias são escassos. "Se esta preocupação em estudar e explicar os critérios que levam os jornalistas a privilegiar determinados temas está mais madura no que se refere ao jornalismo, o mesmo ainda não acontece com a fotografia publicada" (Giacomelli, 2008:15).

Dando como exemplo a morte enquanto valor-notícia do texto, Barbie Zelizer diz que "apresentar a própria morte [na fotografia] nem sempre é aquilo que é visualmente mais forte, o que sugere que a decisão – por parte de um jornalista ou cadeia noticiosa – de eleger o que é visualmente mais poderoso, exclui efetivamente aquilo que é notável" (2012:29). Ao encontro desta ideia, Baroni & Aguiar afirmam que "em contraposição aos valores-notícia consagrados pela imprensa instituída, os fotógrafos populares estão tentando estabelecer outros novos

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

valores-notícia. (...) Às vezes esses valores contrastam com os valores-notícia já instituídos; em outros momentos, eles se assemelham" (2012:86).

Na sua pesquisa, Schmitt (1998) aborda o modelo de Stuart Hall do *newsmaking* fotográfico, o qual se divide em oito diferentes níveis. Um deles é denominado 'nível da notícia'. De acordo com o autor, e ao contrário da ideia de Zelizer, Baroni e Aguiar, a seleção das fotografias é realizada segundo os valores-notícia que guiam a escolha de acontecimentos: "a fotografia não escapa a este tratamento como mercadoria jornalística, e é valorada dentro dos jornais pelos mesmos critérios de noticiabilidade" (Schmitt, 1998), salientando o importante papel do editor na escolha da melhor fotografia entre muitas outras. Na mesma linha, Gans diz que "the editors consider still pictures as important as text (...). The rule being that 'you lead with a strong picture to catch the reader; the stronger or more unusual, the better'" (1980:159). O autor salienta ainda que, quando a história é menos interessante, os editores debruçam-se mais sobre a fotografia do que sobre o texto.

Os editores desempenham a função de escolher a 'melhor' fotografia para cada uma das notícias – baseando-se então nos valores-notícia que orientam a seleção de notícias. No entanto, Tuchman (1978) afirma que o editor prefere sempre a fotografia do fotógrafo do meio de comunicação em questão, do que as fotografias de agências de notícias ou de fotógrafos *freelancers*, ainda que tecnicamente possam ser fotografias melhores – já que não podemos descuidar que a fotografia, além de um meio jornalístico, é também um produto técnico e artístico e, portanto, segundo Schmitt (1998), além dos critérios de noticiabilidade, existem também os critérios de seleção ao nível da fotografia (técnicos e de linguagem).

Ainda assim, Schmitt (1998) afirma que, em último recurso, uma fotografia pode tornar-se um produto jornalístico, mesmo não tendo sido capturada com esse objetivo e mesmo não apresentando características suficientes que se enquadrem em todos os critérios de seleção, caso o valor noticioso do acontecimento em questão assim o exija: quando ocorre um acontecimento impactante, a publicação deste não obriga necessariamente a existência de uma 'boa fotografia', mas simplesmente que haja fotografia.

A este propósito, Giacomelli (2008) afirma que, após várias experiências pessoais em diferentes órgãos de comunicação, todos convergem no mesmo sentido: o critério de noticiabilidade na seleção de notícias é a existência ou não de fotografia – só se publica a notícia se houver fotografia. Ao invés, Sontag defende que:

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

"Embora o termo acontecimento tenha chegado a significar, precisamente, algo que merece ser fotografado, é ainda a ideologia (no seu sentido lato) que determina o que constitui um acontecimento. Um acontecimento só pode ser comprovado, fotograficamente ou de outro modo, se ele próprio assim tiver sido designado."

(1986:27)

3. A REALIDADE ATUAL DO FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS

No presente capítulo pretendemos caracterizar o fotojornalismo português dos dias de hoje, qual o seu rosto – as linhas que o definem, como se desenrola, quem são os fotojornalistas da atualidade. Através da pesquisa bibliográfica realizada para a presente investigação, percebemos que os estudos que incidem sob o fotojornalismo, enquanto objeto de estudo, são escassos. Ainda assim, identificámos alguns, que procuraremos explorar ao longo deste ponto.

Na sua pesquisa, Maria de Fátima Cardoso (2014) aborda os últimos 30 anos do fotojornalismo português, ao agregar cronologicamente episódios preponderantes na história, fortes impulsionadores no desenvolvimento do fotojornalismo português.

O 25 de abril de 1974 foi um ponto de viragem para Portugal, provocando consequentes mudanças no jornalismo, "em especial, a partir da criação de certas novidades editoriais que marcaram a imprensa nacional a partir da segunda metade da década de 80 e do incremento tecnológico, que permitiu o aparecimento da Internet e do digital, no final dos anos 90" (Cardoso, 2014:275). Entre a segunda metade da década de 80 e a primeira de 90, assistiu-se a uma forte aposta na fotografia, proporcionando inúmeros projetos e trabalhos de peso, que elevaram a fotografia enquanto meio artístico. Pouco a pouco, a imprensa portuguesa foi dando mais importância à qualidade da fotografia enquanto meio visual. No entanto, ainda que, também nesta altura, tenha havido um grande investimento no ensino na área do jornalismo, no fotojornalismo a realidade era diferente, visto que a educação se centrava mais nos níveis tecnológico e estético da fotografia, e não tanto num ponto de vista jornalístico.

Com todas estas importantes influências na imprensa portuguesa, são alguns os exemplos de jornais que permanecem na história como um marco de diferença, de mudança na imprensa nacional e especificamente no fotojornalismo.

A autora salienta o semanário *Tal & Qual*, considerando-o o pontapé de partida, neste novo contexto de democracia, na afirmação da liberdade de expressão conquistada, já que a prometia usar "sem piedade, nem pudor" (Cardoso, 2014:287). Prova disso são algumas das fotografias publicadas, por vezes bastante ousadas, de figuras públicas, como é exemplo a de Alberto João Jardim, em cuecas, no Carnaval da Madeira, ou a da 'cacha' da Dona Branca.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Ao longo da sua investigação, Maria Cardoso salienta muitas outras publicações preponderantes no caminho da imprensa portuguesa, nomeando a necessidade do aparecimento do *Público*, já que, com o término d' *O Século*, "o panorama jornalístico nacional ressentiu-se com a ausência de um jornal de referência com uma linha distinta do conservador *Diário de Notícias*" (Cardoso, 2014:305). O *Público* traz, ao jornalismo português, o respeito pela fotografia, recusando maus tratos à matéria informativa. "Pela primeira vez, um jornal olhava para a peça jornalística como um triângulo essencial que considerava a fotografia tão importante como o texto e os elementos gráficos" (Cardoso, 2014:306), levando até a problemas internos, devido ao elevado poder da secção da fotografia. O *Público* foi o primeiro jornal português a criar uma secção de edição de fotografia em Portugal (Silva, 2010). À parte das diferenças entre os anos de ouro de jornalismo e atualmente, o *Público* é ainda considerado a referência do fotojornalismo português para muitos fotojornalistas, já que defende a combinação da fotografia enquanto objeto estético e enquanto meio informativo.

Com a aposta fotográfica do *Público*, e ainda que com periodicidades diferentes, é nesta altura que a redação do semanário *Expresso* se sente ameaçada, levando a que, no final da década de 80, início da de 90, o jornal assuma um ponto de viragem, de melhorias técnicas e de maior atenção para com a fotografia: criou o próprio núcleo de fotojornalistas, considerando-se o primeiro a assumir uma editoria fotográfica em Portugal (Cardoso, 2014). Tal como o *Público*, Cardoso assume o atual *Expresso* como uma referência fotojornalística.

A afirmação do fotojornalismo português – que começou também por se fazer através da educação, tanto nas escolas de jornalismo, como de fotografia - resultou, em grande parte, devido ao surgimento de jornais como *O Independente*, *Público* e *Expresso*, que começaram por implementar políticas de qualidade fotojornalística (Silva, 2010).

A constante concorrência entre as publicações, e após um ano de queda abruta na venda de jornais, levou a que também o *Diário de Notícias* evoluísse fotograficamente. "Sempre numa linha fotográfica clássica, só na década de 90, o *Diário de Notícias* conheceu uma mudança editorial para responder ao concorrente jornal *Público*." (Cardoso, 2014:283). Esta mudança de rumo do *Diário de Notícias* coincidiu com a chegada do fotógrafo Rui Coutinho, "que prometia mudar mentalidades na relação entre os jornalistas de escrita e a fotografia, assim como nas rotinas da própria equipa de fotojornalistas" (Cardoso, 2014:318). Uma das principais alterações foi a assinatura de fotografias, que até então só se fazia quando a fotografia era considerada uma 'boa' fotografia. Caso contrário, a autoria das fotos permanecia no anonimato. Além disso, tudo mudou drasticamente: entre decidir quem escolhia as

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

fotografias – "nesta altura, na maior parte dos jornais, quem escolhia as imagens não eram os editores de fotografia, mas sim os responsáveis de secção, chefes de redação e diretores" (Cardoso, 2014:319) –, passando pela própria estruturação da redação, até à fase final de paginação e reprodução. "O *Diário de Notícias* foi alvo da maior remodelação que há memória na história da imprensa nacional" (Cardoso, 2014:320). Num espaço de cinco anos, a presença fotográfica do jornal era completamente diferente das linhas clássicas que tinham vigorado até então.

Luísa Silva (2010) salienta que, para o progresso do fotojornalismo português, têm sido importantes determinadas iniciativas nacionais que potenciam a fotografia enquanto meio jornalístico, como o Prémio VISÃO Fotojornalismo, criado pela revista *Visão*, e a formação Estação Imagem, que premeia apenas foto-reportagens.

3.1. REDUÇÃO DE PROFISSIONAIS E CRIAÇÃO DE MODELOS ALTERNATIVOS

Os desafios atuais do jornalismo passam, num primeiro plano, pela crise de meios humanos. À luz da crise económica geral, transversal à maioria dos países europeus, é necessário encurtar a lista de custos, porque o jornalismo é também um negócio (Traquina, 2000).

No primeiro relatório anual da *World Press Photo* sobre a prática fotojornalística mundial, a fotografia na imprensa, é referido que os fotojornalistas sentem os riscos do ponto de vista financeiro e que isso tem consequência ao nível da "'precarity' of creative work in the digital era and the challenges of securing a reliable income over time." (Campbell, Hadland & Lambert, 2015:46).

Na realidade portuguesa, várias foram as organizações jornalísticas que viram o despedimento como uma solução para combater a crise financeira. Desde 2000 que o Sindicato dos Jornalistas tem tomado várias posições públicas contra os despedimentos nos média, nomeadamente no seu *site*. Foi em junho de 2001 que o Sindicato se mostrou preocupado com a perspetiva de despedimentos na redação da SIC, e disposto a "intervir pelas formas que venham a ser consideradas convenientes." Depois disso, os artigos que anunciam despedimentos são inúmeros, referentes a diferentes órgãos de comunicação social.

Assistimos já a vários despedimentos coletivos, como ocorreu no *Público*, em 2012. O *Diário de Notícias* publicou a notícia sobre o sucedido, inserindo o comunicado da administração do *Público*, o qual esclarecia que o "plano consistirá no reforço e adequação de competências, onde se inclui a maior orientação para as crescentes exigências do mundo

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

digital, e na redução da estrutura de custos em cerca de 3,5 milhões de euros por ano, com a diminuição de custos de funcionamento e previsível saída de 48 colaboradores."⁴

Mais recentemente, em 2014, foram despedidos 140 trabalhadores (64 jornalistas) do antigo grupo Controlinveste que "terá alegado razões financeiras para o despedimento, mas os trabalhadores criticaram a falta de outras soluções."⁵

Em fevereiro de 2015, e após ter assistido à primeira audição parlamentar do novo Conselho de Administração da RTP, o Sindicato dos Jornalistas considerou "lamentável que, ainda antes de 'tirar a fotografia' à empresa pública de rádio e televisão, o novo Conselho de Administração da RTP admita, desde já, uma nova redução de pessoal em áreas designadas de 'baixo valor acrescentado'."⁶

Ana Jesus Ribeiro, formadora em fotojornalismo e fotografia de desporto e espetáculo, é uma das vítimas dos frequentes e massivos despedimentos, quando nos conta que foi despedida "*na primeira dispensa coletiva da Controlinveste.*"⁷

Num estudo sociográfico do jornalismo publicado em 2011, sob a coordenação de José Rebelo, é apresentada a evolução do número de jornalistas em atividade (sejam profissionais, colaboradores, e/ou especializados), no período entre 1987 e 2009. As ilações que se podem retirar remetem para um crescimento imparável até 2006, sendo que é a partir de então que se observa um declínio acentuado no número de profissionais ativos até 2009.

Concentrando-nos no caso da imprensa, a investigação assume-a "como o principal meio empregador de jornalistas, com mais de metade dos habilitados pela CCPJ, desde a década de noventa e continuamente até 2009" (Rebelo *et al*, 2011:51), muito embora seja ressalvado que estes dados não correspondem à totalidade dos jornalistas titulares de carteira profissional.

Em relação ao fotojornalismo, e de acordo com a Comissão da Carteira Profissional de Jornalista (CCPJ), atualmente "existem 194 jornalistas com carteira profissional, desempenhando funções de fotojornalista. Destes, 111 estão em regime livre (ex: recibos verdes), trabalhando os restantes 83 por conta de outrem (contrato)"⁸.

No entanto, não podemos descurar que "os jornalistas com mais de 10 anos consecutivos de actividade (ou 15 interpolados) não são obrigados a fazer prova do local ou para que órgãos trabalham, aplicando-se o mesmo para o regime de colaboração (conta de outrem ou *freelancer*). Desta forma, poderá ainda haver casos em que um requerente pode assinalar, por

⁴ Notícia do *Diário de Notícias* - de 10 de outubro de 2012

⁵ Notícia do *Público* - 12 de junho de 2014

⁶ Notícia do Sindicato dos Jornalistas - 4 de fevereiro de 2015

⁷ Entrevista pessoal a Ana Jesus Ribeiro - 2 de março de 2015

⁸ Dados facultados via *e-mail*, pela CCPJ - 18 de maio de 2015

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

exemplo, no formulário de revalidação de carteira, que é 'jornalista' ou 'redactor' mas também pode acumular funções de fotojornalista, sem que o refira."⁹

Segundo o estudo da *World Press Photo*, "the majority of photographers (60%) who responded to the survey were self-employed" (Campbell, Hadland & Lambert, 2015:6).

3.2. RÉPLICAS DO *ONLINE*

Além da redução de trabalhadores, a evolução tecnológica é também responsável pelas últimas grandes alterações que se têm vindo a sentir no jornalismo – desde o modo de chegar ao público, às rotinas de trabalho, bem como a relação com as fontes de informação.

Com o surgimento da Internet (e de todos os dispositivos que estão inerentes ao acesso à mesma) tem-se assistido a rápidas transformações – tão rápidas, que os profissionais do jornalismo ainda estão a adaptar-se a esta 'nova' realidade:

"Responses confirm that the digital era has added new complexity and uncertainty to the professional ethics of photojournalism, and almost all the photographers in this survey feel that understanding ethics is important. However, some of the practices reported by photographers suggest current ethical guidelines are not adhered to in some circumstances."

(Campbell, Hadland & Lambert, 2015:7)

Faz parte já dos dias de hoje a migração dos meios de comunicação social para a Internet – para o ciberespaço. O termo *cyber* é originário do grego *kybernan*, que significa guiar, termo que surge constantemente relacionado a expressões da Internet. A origem da ligação desta palavra ao mundo da Internet surge no romance "Neuromancer", do escritor William Gibson, que inventou o termo 'ciberespaço' para descrever a 'rede global' de computadores no futuro¹⁰.

Na sua investigação sobre o ciberjornalismo, Fernando Zamith afirma que "o surgimento, expansão e popularização da Internet, em especial a partir da década de 1990 e sobretudo no século 21, com a vulgarização da sua interface gráfica World Wide Web, provocou uma

⁹ Dados facultados via *e-mail*, pela CCPJ 18 de maio de 2015

¹⁰ *ciberespaço* In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-20014. Consulta: [15 de maio de 2015]. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$ciberespaco](http://www.infopedia.pt/$ciberespaco)

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

adesão quase instintiva por parte daqueles que daí em diante passaram a ser designados 'meios tradicionais' de difusão de jornalismo" (Zamith, 2011:19).

Há uma crescente aposta no jornalismo *on-line* e, com isso, as redações dos jornais sofrem mudanças, já que o jornalismo em papel não é, nem pode ser, igual ao jornalismo *online*. Um estudo sobre o *Jornal de Notícias* comprova essa realidade:

"Com a recorrente crise da imprensa, em 2008 a aposta do diário recaiu sobre a homepage do generalista. Tendo em conta o desenvolvimento das edições online, o JN modificou o seu visual: introduziu o vídeo e as infografias, que até então não existiam, e reforçou o plantel de jornalistas a trabalhar a componente multimédia."

(Vilaça, 2013:6-7)

A autora afirma ainda que o jornal teve de começar a apostar na *web* de forma a conseguir interacionar e chegar mais próximo dos leitores (*idem*), sendo que os leitores do papel são cada vez menos:

"... um início de século XXI marcado pelo desaparecimento de jornais e revistas, alguns dos quais centenários. As razões são comuns: a perda de leitores e o decréscimo de receitas de publicidade causadas pela concorrência do *online*. Se nalguns casos as publicações simplesmente encerram, noutros migram para a *Web*, suprimindo os custos relacionados com a impressão e a distribuição."

(Canavilhas & Satuf, 2014:33)

Esta transmutação para o *online* tem-se revelado um período difícil para os jornalistas de imprensa, em grande parte para os fotojornalistas, já que a Internet promove, a grande escala, a imagem: o espaço para as fotografias é ilimitado e a sua leitura rápida – face ao texto – leva a um aumento da frequência do seu uso.

"Se por um lado existe possibilidade de melhor visualização das imagens nos suportes digitais, uma vez que a falta de qualidade da impressão em papel condenava, muitas vezes, a fotografia, o trabalho jornalístico ainda não consegue obter o mesmo impacto junto do público e, sobretudo, rentabilidade para as empresas de Comunicação

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Social. Em Portugal, jornais como o *Expresso*, *Público* ou *Diário de Notícias* já têm conteúdos pagos na Internet, mas ainda se discutem soluções para tornar financeiramente mais viáveis as versões online e para tablet."

(Cardoso, 2014:275).

Portanto, não foi só o número de trabalhadores que sofreu com a crise económica; os cortes são transversais a tudo, incluindo o número de jornais impressos e até a existência de órgãos de comunicação social.

A Internet, pelas suas características, exige mais dos jornalistas: rapidez, velocidade. Se o fator tempo já era, até então, o calcanhar de Aquiles dos jornalistas, o ciberjornalismo veio sublinhá-lo a vermelho.

"A capacidade de publicar instantaneamente qualquer conteúdo jornalístico (mesmo o menos relevante e/ou urgente) sem ter de esperar pela hora do noticiário radiofónico ou televisivo ou pelo momento em que o jornal impresso começa a ser distribuído, é outra das pequenas revoluções causadas pela Internet. Até à difusão pública deste novo meio, só os jornalistas e editores das agências noticiosas tinham o privilégio de poder difundir notícias a qualquer momento, 24 horas por dia, sem limitações temporais."

(Zamith, 2011:34)

Mas, como diz o ditado popular, 'depressa e bem, não há quem' e alguma coisa teve de ficar para trás. Muito embora a produção aumente – porque o *online*, ao contrário do papel, não apresenta condicionantes relativas ao espaço –, não significa que a qualidade do jornalismo se mantenha.

A "Internet vem colocar, quer aos jornalistas que dela se servem, quer aos que nela operam, em regime de exclusividade ou não, um conjunto de questões a equacionar, ramificadas em factores de ordem técnica, profissional, ética e jurídica" (Bastos, 2000: 12).

No caso concreto do fotojornalismo, e numa primeira fase, quando inserido no contexto *online*, sofre um processo de aceleração: "*máquina* → *Web*. (...) Maior velocidade, maior número de imagens, menor custo e em menor tempo" (Ferreira, 2003:7). A sociedade vive hoje, mais do que nunca, em função da fotografia, já que são de leitura mais rápida que o texto. Na Internet, o uso da imagem é cada vez maior e isso põe em causa o papel do

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

fotojornalismo, "mas também nos levam a pensar como as características (memória, interatividade, personalização...) da Internet vão, de forma marcante, afectar a produção de imagens" (Ferreira, 2003:8).

Na mesma linha de pensamento, o relatório da *World Press Photo* afirma que:

"Few other occupations have been as directly affected by the digital revolution as professional photographers, yet they have rarely been the subjects of study. Disruption has increased the array of tools and platforms, but may have exacerbated the sense of 'precarity' and risk work practices."

(Campbell, Hadland & Lambert, 2015:65)

*"No Observador as fotografias são uma tira. Tens uma quantidade de coisas que, no online, matam a imagem. Mesmo as fotogalerias, nada ainda batem o poder de ter as fotografias na página, apesar de as pessoas consumirem. A fotografia no online, ou é alguma coisa que te surpreenda, ou então é pura e simplesmente suporte. Só tem de haver uma marca, é quase um chamariz. A fotografia não é essencial, é acessório. No papel, muitas vezes, é o contrário."*¹¹

Portanto, a migração do jornalismo para a Internet leva a inevitáveis repercussões no fotojornalismo português.

"A conjuntura económica que enfrentamos desde 2008 tem servido de pretexto para sacrificar a qualidade dos conteúdos informativos e, particularmente, da fotografia. Alegando redução de custos, as várias opções editoriais adotadas têm relegado a fotografia para segundo plano no dia-a-dia das redações e consequente lugar que ocupa nos jornais. Após três décadas de profundas transformações, os jornalistas-fotógrafos veem agora todas as conquistas se esboroarem."

(Cardoso, 2014:276)

3.2.1. A polivalência na primeira fila

Com a quebra de vendas dos jornais, Luísa Silva (2010) conclui que a escassez de meios financeiros levou a uma violação de direitos de autor, relativamente às fotografias,

¹¹ Entrevista pessoal a João Carlos Santos - 30 de março de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

considerando essa violação como a principal causa da criação de agências partilhadas de fotografia, ou, em alternativa, pelo recurso progressivo a fotojornalistas *freelancer*.

"Os direitos de autor apenas seriam cumpridos se o autor fosse remunerado pela totalidade do trabalho que é utilizado nas diversas publicações e não apenas funcionando como uma. No entanto, com as recentes alterações ao Estatuto, os órgãos de comunicação não são obrigados a fazê-lo, tendo em conta que nem o cumprimento do tempo permitido por lei para publicação das fotografias está a ser respeitado."

(2010:65)

Além disso, as agências partilhadas são tidas, pelos proprietários dos média, como um elemento a favor, já que permite reduzir o número de fotojornalistas por acontecimento (Silva, 2010) e, portanto, reduzir os custos; mas quando se reduz num lado, também se reduz no outro: "a imprensa escrita, em Portugal, encontra-se num estado muito debilitado. A fotografia tem sido alvo dos cortes prioritários das administrações para redução de custos" (Cardoso, 2014:338).

Associada a esta questão, surge a pergunta 'a abordagem fotográfica que se faz varia de órgão para órgão?' Como resposta, Ricardo Graça, fotojornalista *freelancer*, colaborador da agência fotográfica *Global Imagens*, diz-nos que "*varia, sim. Mas normalmente as coisas estão subentendidas. (...) Depois isso vai muito de onde se trabalha. Convém saber para quem se está a trabalhar e saber quais são os moldes como as coisas funcionam. As coisas estão mais ou menos subentendidas.*"¹² Os fotojornalistas sabem, *à priori*, dependendo do tipo de meio de comunicação social, o tipo de fotografia que têm de realizar.

Portanto, os jornais e revistas assumem uma "coerência visual" (Silva, 2010:96); mas até que ponto, com o corte nos investimentos, essa identidade visual de cada meio de comunicação social fica afetada?

Muito embora, atualmente, o ensino na área jornalística incida na formação cada vez mais multifacetada, para que os futuros profissionais de jornalismo possam trabalhar em qualquer área jornalística, dispondo assim de uma capacidade e versatilidade cada vez mais alargadas (Aroso, 2003), não significa que, na realidade que pisamos hoje, o mesmo se verifique. Deste modo, a boa prática do fotojornalismo pode ficar comprometida.

¹² Entrevista pessoal a Ricardo Graça - 1 de abril de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Na sua investigação sobre a realidade atual do fotojornalismo português, Silva afirma que, pelo menos a curto prazo, "o cenário de uma progressiva diversificação é mais forte do que a previsão de uma convergência total" (2010:79). Os dados do estudo revelam que, para isso, seriam necessárias formação na área da multimédia e uma maior abertura dos profissionais para as novas tecnologias.

Embora na realidade de 2010 as opiniões dos fotojornalistas entrevistados variassem entre ser ou não ser necessária a existência de um jornalista multifacetado – o estudo de Luísa Silva (2010), ao abordar a questão de que o ciberjornalismo pode obrigar a que os jornalistas sejam multifacetados, denota que há jornalistas que assumem a polivalência num futuro próximo e outros que não –, é notável que essa hipótese se tornou, para alguns, uma verdade. Ao encontro desta ideia, Paulo Cunha, fotojornalista *freelancer*, diz que *"hoje há uma realidade que ainda é mais impressionante: com a capacidade que se desenvolveu das máquinas fotográficas poderem filmar, já há colegas nossos que têm de fotografar e filmar ao mesmo tempo e ter a capacidade de enviar os dois trabalhos. Isso prejudica muito. Uma das razões porque eu não faço as duas coisas ao mesmo tempo é porque tenho a certeza de que as duas coisas não vão ficar bem. Podem não ficar mal, mas não vão ficar bem. É melhor teres a certeza que uma fica bem, ou seja, que a fotografia fica bem."*¹³ Exemplo desta polivalência é o fotojornalista do *Correio da Manhã*, Rui Miguel Pedrosa, que, além de fotografar, trabalha também como *cameraman* no canal de televisão CMTV. Geralmente, tem de realizar os dois trabalhos (fotografia e vídeo) em simultâneo. *"São linguagens diferentes. Teve de haver uma grande adaptação. Eu gosto, agora... há trabalhos que é possível conciliar e outros que é impossível, mas a maioria dos trabalhos dão para conciliar."*¹⁴ Na mesma situação encontra-se Nuno Veiga, fotojornalista da Lusa: *"De há uns anos para cá eu faço Lusa TV, que é essencialmente para as televisões. Depois temos Lusa Vídeo (vídeos com menos qualidade que é para sites de Internet, etc.). Ainda hoje eu fui fotografar e filmar. E às vezes é complicado. Há situações impossíveis, mas há situações em que é dá para fazer. É uma certa luta, porque às vezes acabas por te esquecer de alguma coisa. Mas há situações em que não dá: ou fotografo, ou filmo."*¹⁵

¹³ Entrevista pessoal a Paulo Cunha - 1 de abril de 2015

¹⁴ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

¹⁵ Entrevista pessoal a Nuno Veiga - 10 de janeiro de 2014

3.2.2. Convergência dos meios de comunicação social

A realidade do *online* trouxe novos conceitos para o jornalismo, assistindo-se a uma reformulação dos modelos tradicionais, o que põe na mesa a possibilidade da convergência dos média, como já referido.

É preciso ter em conta as mudanças assinaladas e as repercussões que as mesmas trouxeram consigo para a fotografia. Qualquer meio de comunicação tradicional (imprensa, rádio e televisão) está, atualmente, presente na Internet. A migração para o mundo digital levou a que jornalismo *online* resulte da "convergência entre texto, som e imagem em movimento, oferecendo um produto completamente novo: a webnotícia" (Canavilhas, 2001:1).

Esta realidade pôs em causa a fotografia em dois cenários diferentes: por um lado, levou à criação de agências de fotografias partilhadas (Silva, 2010); e, por outro, levou a que qualquer meio de comunicação social tradicional – imprensa, rádio e televisão –, a partir do momento que se encontra em contexto *online*, utilize a fotografia.

As consequências, para ambas as situações, são preocupantes no que diz respeito ao fotojornalismo. Ambas questionam os limites da qualidade de uma fotografia e, de igual modo, questionam o papel do fotojornalista.

No caso das agências de fotografia, a tal "coerência visual" (Silva, 2010) de um jornal corre o risco de deixar de existir, na medida em que a cobertura de um acontecimento, no lugar de um fotojornalista por jornal, passa a ser realizada por um fotojornalista para todos os jornais pertencentes a esse grupo – como é o caso da agência *Global Imagens*, que pertence ao antigo grupo Controlinveste, agora Global Media Group. Além disso, trabalhar para este tipo de agência expõe os fotojornalistas à possibilidade de realizar trabalhos que não sejam jornalísticos, como é mencionado no ponto anterior, quando o entrevistado Ricardo Graça conta que, ao trabalhar para a *Global Imagens*, tem também de garantir a cobertura de outros eventos para as revistas da imprensa cor-de-rosa.

Uma outra problemática, mas associada à agência Lusa, é a de, segundo a classe jornalística, "seguir uma linha editorial demasiado institucionalizada. As mudanças que se verificaram desde a sua fundação até hoje parecem recair mais sobre o ponto de vista tecnológico, do que de estilo fotográfico" (Cardoso, 2014:302).

Todas as circunstâncias apresentadas têm levado a uma mudança de cenário no número de serviços da Lusa.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

"Nos últimos anos, com a mudança nas estruturas tradicionais das redações, a Lusa tem perdido clientes entre os títulos portugueses. Com a formação da Global Imagens, no grupo de Controlinveste, títulos de referência como o Diário de Notícias e Jornal de Notícias dispensaram os serviços da agência, mas também jornais como o Público, que só compra circunstancialmente fotografias à Lusa. Atualmente, os principais clientes da agência nacional são as agências de notícias internacionais com quem tem parcerias, órgãos de comunicação nos PALOP e de imprensa das comunidades de emigrantes espalhadas por todo o mundo, além dos jornais desportivos, uma vez que uma das áreas fortes da imagem da Lusa é, além da política e das notícias da atualidade, a fotografia de desporto."

(Cardoso, 2014:304)

3.2.3. Fotografia *online*: outros meios de comunicação

Deste modo, a fotografia na Internet ganha outra dimensão: passa a estar presente não só em contexto de imprensa, como também passa a fazer parte dos *sites* das rádios e das televisões.

"No contexto do jornalismo online, multimedialidade, refere-se à convergência dos formatos das mídias tradicionais (imagem, texto e som) na narração do fato jornalístico. A convergência torna-se possível em função do processo de digitalização da informação e sua posterior circulação e/ou disponibilização em múltiplas plataformas e suportes, numa situação de agregação e complementaridade."

(Palácios, 2003:77)

Muito embora, inicialmente, se tenha assistido à transposição de conteúdos jornalísticos para o *online* no formato dos média tradicionais (Zamith, 2011), atualmente já se vê o ciberjornalismo (incluindo no ensino) como um novo meio, o que pressupõe novas formas de comunicação, que não as tradicionais. "Os media tradicionais começaram a perceber que a Internet é um meio com características únicas, merecedor, por isso, de uma atenção especial e de linguagens diferentes" (Zamith, 2011:19).

Como consequência, gera-se um problema: a fotografia passar a ser realizada por qualquer profissional de jornalismo, que não um que disponha de formação para tal; e também

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

leva a que fotojornalistas tenham de fazer outro tipo de cobertura, sem ser a fotográfica, como já referido.

Com a migração dos meios de comunicação para a Internet, a fotografia deixou de ser um exclusivo da imprensa passando a ser uma realidade, quer nos *sites* das televisões, quer nos da rádio. Se, no primeiro caso, a fotografia pode facilmente ser substituída pelo vídeo (dadas as características do meio televisivo), na rádio, a presença da fotografia apresenta-se como uma novidade. Com efeito, as rádios começaram com relativa facilidade a introduzir, desde o início, a fotografia nos seus *sites*, assumindo-a como um dos principais elementos expressivos, a qual não faz parte da rádio tradicional (Bonixe, 2012; Reis, 2009).

Com a introdução deste recurso, o fotojornalismo ganha outra dimensão. As rádios e as televisões não possuem fotojornalistas na sua organização, levando a que, em muitos casos, as fotografias publicadas nos *sites* resultem do trabalho de jornalistas que, munidos de uma simples câmara, retratam o momento dos acontecimentos. Essas fotografias têm um valor que consideramos meramente ilustrativo – representam a necessidade de ter uma foto no *site*. Noutras situações, as fotografias que acompanham as notícias são retiradas diretamente de bancos de imagens *online*.

A fotografia é parte integrante do mundo cibernético e é um elemento cada vez mais indissociável da sociedade atual. O reflexo está no jornalismo de hoje em dia. No caso do fotojornalismo, corre-se um risco cada vez maior (ou, pelo menos, há mais formas de esse risco ocorrer): serem publicadas fotografias que não são de origem confiável. Neste sentido, torna-se relevante abordarmos a questão do fotojornalismo cidadão.

3.2.4. Os 'olhares' dos cidadãos

"A prática do jornalismo colaborativo ganhou destaque em 2000 quando foi lançado o noticiário sul-coreano Ohmy News. Superando a própria história, e um regime político ditatorial, o site foi lançando com o objetivo de abrir para a população, sem formação em jornalismo, a possibilidade de produção e divulgação de notícias, visto que 80% da mídia do país era dominada por três grupos de mídia conservadores."

(Reges, 2011:51)

Os termos para definir esta 'oportunidade' dada aos cidadãos variam – 'jornalismo colaborativo', 'jornalismo do cidadão', 'jornalismo participativo', 'jornalismo *open source*' (Canavilhas & Rodrigues, 2012; Reges, 2011) –, mas a lógica desta prática é sempre a

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

mesma: os cidadãos serem produtores de conteúdos. "Comentar notícias, participar em fóruns, responder a inquéritos, atualizar blogues, contribuir para a realização de entrevistas coletivas, partilhar conteúdos nas redes sociais, enviar fotos, vídeos e textos para publicação no próprio espaço do jornal" (Canavilhas & Rodrigues, 2012:270) são algumas das formas de os leitores publicarem e difundirem informação.

A principal razão para este fenómeno centra-se no advento digital, que permite que 'todos' tenham um dispositivo que produza fotografia e/ou vídeo (como já falámos no primeiro capítulo relativamente às câmaras fotográficas), e que a partilhem na Internet. Há uma "vulgarização de equipamentos eletrónicos, como máquinas fotográficas digitais e celulares, que possuem a capacidade de capturar informações multimídia" (Reges, 2011:52).

Tudo ganha uma dimensão maior quando associamos a era da digitalização cibernética, já que a Internet leva tudo a todo o lado. "O ciberespaço converteu-se numa ágora electrónica global onde a diversidade do descontentamento humano explode numa cacofonia de pronúncias" (Castells, 2004:168).

Associada a esta realidade, é inevitável não questionar: é legítimo o cidadão realizar, supostamente, trabalho jornalístico? Até que ponto é complacente com o trabalho do jornalista? Especificamente no fotojornalismo, que estatuto ganha uma fotografia de um cidadão publicada no jornal, associada a uma notícia? Essa mesma fotografia, o que oferece aos leitores?

"Há séculos que o cidadão não gosta de ser relegado para o papel de mero receptor. E com toda a razão. Não esqueçamos que a legislação reconhece aos cidadãos o direito a receber informação, mas também o direito a difundi-la e, o que é aqui muito relevante, a pesquisá-la. Por conseguinte, todas as iniciativas que se abram à participação directa do cidadão são uma amostra palpável de uma mudança de tendência no mundo jornalístico e na estruturação da sociedade democrática."

(Barber, 2014:91)

Mas até que ponto o cidadão consegue, eticamente, cumprir com o contexto e os objetivos de uma narrativa jornalística?

"Um cidadão não tem limites. Mas as entidades patronais gostam disso, porque é gratuito. A foto do cidadão prejudica, porque pode estragar o trabalho do fotojornalista. (...)

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Ainda assim, um jornal prefere uma fotografia de um fotojornalista porque está sempre melhor."¹⁶

O fotojornalista Rui Miguel Pedrosa coloca a questão de o jornalismo de cidadão ser gratuito e, portanto, se revelar aliciante para os jornais – mão de obra gratuita é sempre bem-vinda, sobretudo tendo em conta a crise económica que o jornalismo atravessa. Ainda assim, o entrevistado salienta também que, embora o 'trabalho' do cidadão signifique custo zero, os órgãos de comunicação social dão primazia ao trabalho do repórter fotográfico, pela qualidade das suas fotografias.

Ao encontro deste pensamento, Ricardo Graça diz que o que o mais preocupa é o fotojornalismo do cidadão associado à Internet. *"[O cidadão] chega e manda, sem os cuidados deontológicos e aqueles critérios todos. Ainda ontem a cena do avião, a foto que saiu no Diário [de Leiria] online foi de alguém que foi lá com o telemóvel. (...) Acho que se perde muita qualidade em termos de imagem, em termos de produto, mas ganha-se na rapidez: foi há um minuto e já está online.*"¹⁷

Ainda que o cidadão faça realmente a primeira abordagem, dê a conhecer ao mundo, de imediato, que determinada situação ocorreu, é o fotojornalista que faz o depois. *"Aquele turista que fez aquelas imagens que marcam, a seguir pegou nas suas coisas e pôe no Facebook, pôe no Instagram, mostra aos amigos, mas no conforto da casa dele. Entretanto houve fotógrafos profissionais que foram para o meio daquela confusão mostrar o pós. O turista já não está lá. Só o profissional é que tem o estômago e a capacidade de levar aquilo até ao fim.*"¹⁸

Nesta visão, ainda que o fotojornalismo cidadão seja visto, por muitos profissionais, como uma ameaça, assumem-se diferenças notáveis entre o trabalho do cidadão e o trabalho do fotojornalista.

"As fotografias captadas por alguns telemóveis têm melhor resolução do que acontecia com as câmaras topo de gama de há quinze anos, início da acomodação ao digital. A prática fotográfica é atualmente um ato massificado e, sem uma lei definida que proteja os direitos de autor, a fotografia tende a ser cada vez mais desvalorizada a vários níveis, quer nas redações como na perceção do espectador/observador. No entanto, entre ser a câmara a conceber a fotografia em

¹⁶ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

¹⁷ Entrevista pessoal a Ricardo Graça - 1 de março de 2015

¹⁸ Entrevista pessoal a João Carlos Santos - 30 de março de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

automático ou ser o fotógrafo a escolher todos os
detalhes da imagem vai uma longa distância."

(Cardoso, 2014:329-330)

Ao invés, Joaquim Dâmaso defende que o fotojornalismo cidadão é benéfico, tendo em conta que o fotojornalista não consegue estar em todo o lado. Assume que as fotografias do cidadão, esteticamente não são excelente, mas se tiverem lá a informação, estas fotografias *"são cada vez mais uma ajuda."*¹⁹

As opiniões em relação ao cidadão como produtor de supostos conteúdos jornalísticos vão variando numa linha ténue entre o positivo e o negativo. O editor de fotografia do *Público* considera que *"aquilo é mau. Eu não sei de cozinha, não sei arranjar carros, não sei pintar. E estarem a querer que agora todas as pessoas escrevam bem, fotografem bem, filmem bem, ... Ou então baixamos os níveis a esse ponto: qualquer coisa serve; porque pomos tudo o que as pessoas mandam. (...) O número de contributos com qualidade para publicar são reduzidíssimos. Há um mínimo de qualidade e, senão chega a esse mínimo, dói-nos bastante publicar isso."*²⁰

Barber defende que são necessários "cuidado e esmero nos procedimentos discursivos que decorrem da obtenção dos materiais, da selecção de imagens e textos (...), por contraste com as derivas para o reprovável sensacionalismo ou para o deplorável infoespectáculo (*infotainment*) informativo" (2014:92). Ainda assim, nada chega ao profissionalismo dos jornalistas, porque o que o difere de um cidadão são os critérios do seu trabalho, que um cidadão, à partida, não tem: "a conclusão é elementar: salvo raríssimas exceções, apenas profissionais estarão qualificados para atender a esse 'critério mais exigente'." (Moretzsohn, 2006:70)

Independentemente do uso ou não das fotografias, há já casos que marcam o percurso do (foto)jornalismo, pelos piores motivos. A exemplo disso, o *Correio da Manhã* publicou (no dia 8 de junho de 2015) na primeira capa do jornal impresso, uma aparente 'notícia' intitulada "Tornado assusta Margem Sul do Tejo", acompanhada de fotografia. No entanto, parece que nem a notícia, nem a imagem (que deu origem à notícia) tinham algum fundo de verdade. Não tardou muito para a verdade vir ao de cima. A origem da fotografia, um cidadão comum, esclareceu o sucedido, no seu perfil de Facebook. Pode-se ler: "Nunca pensei que a montagem ficasse tão bem feita... que até foi parar ao Correio da Manhã! Diário da região

¹⁹ Entrevista pessoal a Joaquim Dâmaso - 14 de maio de 2015

²⁰ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

etc...Ahahahahaa... Tudo isto porque o meu filho disse que nunca tinha visto um tornado, e eu fiz-lhe a vontade!!! Moral da História: Não interessa se é verdade, o que interessa é vender jornais!!!"

Barber, ao falar da dificuldade dos jornalistas em confirmar a origem da informação dos cidadãos, diz que "os rumores e boatos que circulam diariamente pela rede são por vezes replicados nos *media*" (2014:92). Eis um bom exemplo disso.



Imagem 1 - Publicação no Facebook sobre notícia do Correio da Manhã

Além disso, o caso agrava-se quando o *Correio da Manhã* não admite os seus erros. Pelo contrário, lança a culpa para o outro lado. No dia seguinte, 9 de junho de 2015, a capa do jornal impresso apresentava-se com a seguinte informação: "Rectificação: Redes sociais inventam tornado."

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*



Imagem 2 - Notícia da primeira página do Correio da Manhã, a 9 de junho de 2015

Toda esta situação contrasta, por completo, com o defendido pelo jornalismo; "a principal missão do jornalista consiste em deslocar-se até ao local dos acontecimentos, observar calmamente o que sucedeu, recolher o máximo possível de informação, (...) e fazer, com honestidade, o relato para os seus concidadãos" (Barber, 2014:83).

Deixa-se de se assistir a um jornalismo de seriedade, pondo em causa todo o tipo de valores, não só jornalísticos, mas sobretudo éticos e morais, e pondo também em causa a veracidade que a história do jornalismo traz, de outrora – a verificação de factos é posta de lado, assistindo-se a casos como este, de um '(foto)jornalismo de secretária'.

4. METODOLOGIAS E OBJETIVOS DA INVESTIGAÇÃO

No presente capítulo pretendemos explicar o processo metodológico adotado na investigação em causa, bem como os seus objetivos.

Numa primeira parte, abordamos os pressupostos e as respetivas hipóteses que foram formuladas com o intuito de responder à questão de partida desta investigação. Num segundo ponto, expomos a metodologia adotada e os tópicos orientadores aplicados ao longo das entrevistas, bem como a apresentação de algumas características gerais dos fotojornalistas entrevistados.

Uma pesquisa é levada a cabo na procura de interpretar, entender, decodificar o que nos rodeia, ir para lá do conhecimento; afinal, "uma fórmula elementar para dar conta do objectivo comum às ciências sociais começaria por dizer que todas procuram *conhecer* a realidade." (Pinto & Silva, 1986:9). O objetivo deste estudo é perceber qual a importância da fotografia na imprensa portuguesa, tendo em conta os critérios dos fotojornalistas (repórteres e editores) na seleção de fotografias durante todo o processo de produção de imagens jornalísticas – desde o momento em que decidem o que fotografar até à decisão da fotografia a publicar. Consequentemente, a questão de partida da presente investigação é: qual a perceção que os fotojornalistas portugueses têm do lugar da fotografia no jornalismo em Portugal, considerando as rotinas produtivas, constrangimentos organizacionais e valores-notícia associados à prática jornalística?

De forma a dar resposta à mesma, formulámos vários pressupostos, cada um apresentando hipóteses referentes ao desenvolvimento deste estudo:

1º Pressuposto: As notícias são uma construção social da realidade e o fotojornalismo, enquanto forma de expressão jornalística, pressupõe também uma construção social.

– Hipótese 1: os fotojornalistas portugueses identificam a produção e publicação das fotografias como parte de um processo de construção que inclui constrangimentos organizacionais, rotinas produtivas e valores-notícia.

2º Pressuposto: A publicação/produção de fotografias de imprensa rege-se por critérios jornalísticos.

– Hipótese 2: os fotojornalistas identificam esses critérios como fazendo parte do seu trabalho quotidiano.

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

3º Pressuposto: Os meios de comunicação social portugueses atravessam uma crise ao nível económico.

– Hipótese 3: os fotojornalistas assumem que essa crise tem reflexos na produção e afirmação do fotojornalismo em Portugal.

4º Pressuposto: O fotojornalismo, tal como outras formas de expressão jornalística, passa por um processo de migração para o digital.

– Hipótese 4: os fotojornalistas portugueses reconhecem a existência de mudanças no seu trabalho quotidiano decorrentes da migração para as plataformas digitais.

Para a verificação dos pressupostos apresentados, e de forma a cumprir o objetivo exposto, foi necessário adotar um processo metódico que garantisse coerência na recolha de dados e na respetiva análise. Desta forma, a metodologia aplicada centrou-se na análise qualitativa, reunindo a informação através de entrevistas semiestruturadas.

Assumindo a componente teórica como parte intrínseca do desenvolvimento de uma investigação que apresenta uma metodologia qualitativa, os autores consideram este método uma mais-valia na obtenção de informação, na medida em que permite ao investigador explorar novas ideias e ir mais além no conhecimento.

Ao invés dos inquéritos e questionários, as entrevistas – definidas como semiestruturadas ou semidiretivas, na medida em que existe um guião condutor dos tópicos a abordar durante a entrevista, mas não perguntas fechadas que condicionem a resposta – permitem que haja uma maior flexibilidade, podendo reorganizar o guião orientador de acordo com os discursos dos entrevistados; ou seja, assumir os testemunhos e interpretações dos intervenientes inseridos no seu contexto linguístico e mental, garantindo uma menor ambiguidade (Gonçalves & Valadas, 2013), tendo em conta que nem todas as intervenções são previamente determinadas, após as leituras (Campenhoudt & Quivy, 1992). A análise quantitativa estabelece barreiras que podem ser redutoras na obtenção de dados; por sua vez, a informação qualitativa possibilita atribuir sentido às ações e comportamentos dos intervenientes:

"As "monografias qualitativas (...) representam, pois, quer um contributo para a estruturação do conhecimento (juntando as aquisições e as hipóteses da teoria ao relacionamento com os processos e os agentes), quer um aprofundamento das noções basilares que norteiam a análise, não limitando as práticas à expressão redutora de relações entre variáveis normalizadas."

(Reis *in* Cardoso, 2014:33)

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Gonçalves & Valadas (2013) assumem um conjunto de particularidades e vantagens no processo de entrevista. Além da flexibilidade referida, salientam "o grau de profundidade dos elementos de análise" (*idem*), visto que através da entrevista se torna possível aprofundar o assunto sob investigação.

Optámos por uma entrevista semiestruturada porque nos permitiu criar categorias pré-definidas sobre o tema em estudo, mas mantendo os pontos de investigação em aberto em função das respostas dos fotojornalistas entrevistados. O guião delineado debruça-se sobre quatro pontos:

Caracterização dos entrevistados	Idade do entrevistado
	Formação
	Percurso profissional
	Atual local de trabalho
	Condição e cargo desempenhado
Perceção sobre o fotojornalismo	Características da atividade
	Pontos divergentes de outras formas de jornalismo
	Constrangimentos atuais da profissão
Perceção sobre o fotojornalismo português	Abordagem a aspetos similares à categoria anterior, concretamente na realidade portuguesa, tendo em consideração a migração para o meio digital como uma mudança atual na prática fotojornalística
Valores-notícia no fotojornalismo	Critérios utilizados pelos fotojornalistas no seu trabalho, em todas as etapas do processo de produção de notícias, tendo em conta que diferentes eventos podem proporcionar diferentes decisões e posturas
	O que é mais importante fotografar
	Se recebem instruções de chefias no sentido de orientar o que e como devem fotografar

Tabela 1 - Categorias abordadas no guião da entrevista semiestruturada

Este tipo de análise comporta, no entanto, e logicamente, contrapartidas. Quivy e Campenhoudt – defendendo o equilíbrio da união de entrevistas exploratórias com leituras

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

relacionadas com o problema de partida – afirmam que há o risco de o investigador principiante descurar as leituras: "muitos principiantes não lhes resistem, negligenciam as leituras e orientam o seguimento da sua investigação por impressões semelhantes às de um turista que passou alguns dias num país estrangeiro" (1992:68).

No presente estudo, com a seleção de entrevistados, pretendeu-se garantir diversidade em relação à origem profissional dos fotojornalistas. Deste modo, optou-se por entrevistar profissionais com diferentes funções (tanto repórteres e editores empregados num órgão de comunicação social, bem como *freelancers*), de diferentes meios de comunicação social (jornais e revistas, em ambos os formatos: papel e *online*), de agências de notícias e de fotografias (*Lusa* e *Global Imagens*), de órgãos de comunicação nacional e local, e também de órgãos com diferente periodicidade (diária e semanal). Foram entrevistados dez profissionais, servindo a tabela 1 para apresentar genericamente cada um deles.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

	Ana Jesus Ribeiro	Rui Miguel Pedrosa	João Carlos Santos	Miguel Madeira	Paulo Cunha	Ricardo Graça	Joaquim Dâmaso	Francisco Paraíso	Hugo Amaral	José Caria
Idade	44 anos	30 anos	40 anos	44 anos	49 anos	35 anos	41 anos	50 anos	34 anos	41 anos
Formação	Instituto Português da Fotografia	Sem formação (workshops, formações)	Curso Superior de Arquitetura. Ar.Co.	Ar.Co	Várias formações no Cenjor, Frequentou licenciatura em fotografia	Estudante de marketing	Ar.Co	Escola de Centro de Audiovisuais na Força Aérea	Licenciatura em Jornalismo Formação em fotografia e fotojornalismo	Ar.Co
Percurso Profissional	Jornal da Bairrada, Jornal de Notícias, Diário de Notícias	Diário de Leiria, Correio da Manhã	Estágio no Público, Expresso	Estágio no Diário de Notícias (3 anos)	Colaborador com os Diário de Leiria, Público, DN Record e JN	Colaborador com agência de fotografia, Jornal de Leiria, Correio da Manhã, Público	Região de Leiria	Gráfica Renascença, Suplemento de espetáculos Sete Ponto Sete, Diário de Lisboa, Record e CM	Repórter de imagem numa produtora, fotojornalista freelancer	Estágio no Público, Focus, O Independente, A Capital, 24 Horas, Diário de Notícias, Visão, Sol, Visão
Atual local de trabalho	CAPhoto Formação	Correio da Manhã e CMTV (Leiria)	Expresso, Diário Digital, Courier Internacional e Exame	Público, Fugas e Ípsilon	DN, JN, Record, Lusa através da empresa própria Slideshow	Jornal de Leiria e Global Imagens. Pontualmente, Lusa e o Público. Preguiça Magazine	Região de Leiria	Correio da Manhã, Record, CMTV e Sábado	Observador	Visão e Expresso
Condição e Cargo	Formadora: fotojornalismo e fotografia	Fotojornalista e repórter de imagem	Editor de fotografia	Editor de fotografia	Fotojornalista <i>freelancer</i>	Fotojornalista <i>freelancer</i>	Fotojornalista e editor de fotografia	Diretor de imagem	Fotojornalista, repórter de imagem e jornalista	Fotojornalista
Duração da entrevista	1h45	1h20	1h	1h	1h	1h30	1h	1h	1h	1h30

Tabela 2 - Caracterização e identificação dos fotojornalistas entrevistados

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Excetuando um contacto que não seguiu para o próximo passo, de entrevista, todos os outros deram frutos, o que foi uma mais valia no avanço da presente investigação. De um modo geral, os entrevistados cooperaram de forma bastante positiva, na medida em que opinaram sob o tema sem grandes restrições, recorrendo frequentemente a episódios da experiência pessoal no mundo profissional. Os locais das entrevistas foram diversos, ocorrendo tanto num contexto profissional (redação), como num ambiente informal. As linhas diretivas pré-estabelecidas do guião foram, por norma, seguidas, excetuando situações pontuais em que os entrevistados referiram a importância da componente estética (e técnica) da fotografia e, consequentemente, a alusão ao jornal *Público* como exemplo de praticar um fotojornalismo de referência; e a referência a projetos ou ideias para projetos fotográficos pessoais.

Ainda assim, presenciámos algumas situações em que os fotojornalistas se retraíram, sobretudo na identificação de nomes de órgãos de comunicação social e na própria identificação de determinados constrangimentos associados ao fotojornalismo português atual.

Relacionando as intervenções num todo, atendendo às diferentes personalidades, nem sempre se revelou uma tarefa fácil relacionar pontos convergentes entre os vários discursos e extrair os dados necessários à investigação. Depois da realização das entrevistas, prosseguiu-se para a análise de conteúdo ao discurso produzido pelos entrevistados, de acordo com as categorias pré-definidas do guião e com as hipóteses de trabalho definidas para a presente investigação. Os resultados dessa análise são apresentados no capítulo seguinte, o capítulo V da presente tese.

5. O PROCESSO DE PRODUÇÃO DO FOTOJORNALISMO PORTUGUÊS ATUAL - ANÁLISE E DISCUSSÃO DE DADOS

Após a exposição do quadro teórico centrado no percurso da fotografia até à fotografia de imprensa, no jornalismo enquanto construção social da realidade e no fotojornalismo português, no presente capítulo apresentamos os resultados obtidos através de entrevistas realizadas a fotojornalistas portugueses. O objetivo foi perceber qual a visão dos profissionais relativamente aos critérios de seleção de fotografias; entender que critérios regem o processo de produção de fotografias de imprensa, desde o primeiro momento em que se decide o que se fotografar, até ao momento de escolher quais as fotografias publicadas.

5.1. PERCEÇÕES SOBRE O LUGAR DA FOTOGRAFIA NO JORNALISMO PORTUGUÊS

É importante perceber se o facto de uma fotografia estar num jornal e ter sido tirada por um fotojornalista é suficiente para considerar essa mesma fotografia como jornalística. Na verdade, qual o papel prático da fotografia num jornal?

"As fotografias contribuem para o enquadramento de uma história, proporcionando maior compreensão desta última, e ajudam a manter o interesse de um leitor" (Miller in Sousa, 2002:3).

Afinal, uma fotografia jornalística é aquela que informa o leitor e credibiliza a informação textual (Sousa, 2002a). No entanto, ela nem sempre é usada para este fim: o de dar a conhecer determinado acontecimento ao público.

Importa então ter em conta a existência de diferentes especificidades da fotografia jornalística – algumas nomeadas ao longo do primeiro capítulo, sendo que esta categorização não é estanque (Sousa, 2002a), nem impermutável – as categorias podem-se interligar. O autor destaca as fotografias de notícias (*spot news* e notícias em geral), *features*, retrato, ilustrações fotográficas e *pictures stories* (foto-reportagens e foto-ensaios). Também na rotina diária dos jornalistas há a perceção de alguns destes 'estilos', assumindo na sua linguagem estes próprios conceitos, como '*spot news*' e '*reportagens*'. Ricardo Graça diz-nos isso mesmo, quando compara o fotojornalismo diário ao semanal: "*o tipo de trabalho de um semanário é diferente de um diário. Para*

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

*um semanário, o grosso do meu trabalho são retratos: ou é uma entrevista, ou é alguém de uma empresa..."*²¹

Ao invés, Rui Miguel Pedrosa fala da rotina diária – assumindo a expressão '*spot news*' – dizendo que, para ser possível acompanhar o ritmo de trabalho – tendo em conta que "os fotojornalistas têm pouco tempo para planear as imagens que querem obter" (Sousa, 2002a:110) – , "*temos de estar sempre atualizados. (...) Convém sabermos quem são os intervenientes, é preciso estar atento.*"²²

Em relação aos *features*, Sousa diz que vários fotógrafos em Portugal apresentam regularmente *portfolios* pessoais, nos quais tanto a fotografia como o texto são de autoria dos mesmos, dando o exemplo de Rui Ôchoa e António Ferreira, do *Expresso*. (2002a).

Há ainda a considerar fotografias que não são, pelo menos num primeiro plano, jornalísticas. De acordo com o livro de estilo do *Público*, embora deem primazia às dimensões informativa e dramática das fotografias, não descurem a "sua utilização simbólica e de sinalização gráfica ou puramente documental." Ao encontro desta ideia, embora se refira apenas à realidade do jornalismo *online*, o editor de fotografia do *Expresso*, João Carlos Santos, conta-nos que no "*trabalho do dia a dia, as fotografias estão mais para ilustrar do que outra coisa qualquer.*"²³

A este propósito, autores como Sousa (2011) e Silva (2010) questionam até que ponto, através da realização e uso destas imagens, alguns destes géneros fotojornalísticos podem ou não pôr em causa o real papel do fotojornalismo, sobretudo no que diz respeito à fotografia como uma ilustração, ou um 'tapa-buracos'.

"De todos os géneros fotojornalísticos, a questão da fotografia ilustrativa, mais do que a sua possibilidade de ser mal interpretada e, conseqüentemente, gerar uma ideia do real que não existe, é que está a invadir os terrenos mais clássicos do fotojornalismo."

(Silva, 2010:55)

Jorge Pedro Sousa (2011) questiona: estas "ilustrações fotográficas" serão fotojornalismo?

²¹ Entrevista pessoal a Ricardo Graça - 1 de abril de 2015

²² Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

²³ Entrevista pessoal a João Carlos Santos - 31 de março de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Além destas questões, a problemática da fotografia ilustrativa surge também no facto de os fotojornalistas, ao serem polivalentes, fotografarem não só para revistas, como também para jornais. A razão principal é a convergência de meios: jornais e revistas que pertencem ao mesmo grupo, ou à mesma agência de fotografias. Ricardo Graça, fotojornalista *freelancer*, explica a diferença entre as fotografias: "*eu colaboro com a Global Imagens e, quando vou fotografar para as revistas, eles normalmente têm uma ideia: é mais retrato. Quando é hard news, é o que te aparece à frente.*"²⁴ Também Joaquim Dâmaso, ainda que numa realidade local/regional, conta-nos como pode ser menos vantajoso fotografar para revistas: "*como sou só um, faço muita coisa: revistas, ... Muitas vezes tenho de me desmultiplicar em várias situações. E isso não é muito benéfico para o meu trabalho. Eu fazer uma foto para uma revista não é a mesma coisa para um jornal. Para um jornal é o dia a dia.*"²⁵

Ao contrário, José Caria, que trabalha há dez anos na *Visão* e no último ano tem trabalhado, em simultâneo, no *Expresso*, considera que o tipo de fotografia entre estas duas publicações não é muito diferente.

5.1.1. As condicionantes do trabalho (foto)jornalístico

Além das características de um acontecimento definirem se este é mais ou menos importante na agenda noticiosa, há outros fatores externos que influenciam o processo de seleção de notícias, como os recursos das organizações: financeiros e humanos. A disponibilidade dos meios de comunicação social define, em muito, se lhes é permitido cobrir determinado evento (Traquina, 2004). Para Traquina (2000) o jornalismo é, antes de mais, um negócio. A falta de dinheiro tem-se revelado proeminente no trabalho jornalístico. Passa a não ser possível cobrir muitos eventos: os jornalistas não se deslocam ao local porque estão ocupados (já que o número de jornalistas numa redação mostra-se mais reduzido), mas também por não haver meios económicos que o possibilitem. Consequentemente, os jornais nacionais não conseguem garantir uma cobertura noticiosa do país inteiro: a tendência é noticiar o que é de mais fácil acesso, provocando vazios na rede noticiosa (Tuchman, 1987; Traquina, 2001). "*Passamos os dias a fazer conferências de imprensa e a fazer entrevistas, que são situações muito, muito parecidas. Todos nós – aqui, nos outros jornais, em todo o lado. (...) Cada vez há menos dinheiro. Eu acho que fotojornalismo de qualidade, o fotojornalismo a que nós*

²⁴ Entrevista pessoal a Ricardo Graça - 1 de abril de 2015

²⁵ Entrevista pessoal a Joaquim Dâmaso - 14 de maio de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

nos habituámos, exige dinheiro. Fazíamos muito fora da nossa zona geográfica e agora não temos meios para ir lá. Nem meios, nem tempo. Nem meios humanos, porque cada vez temos menos gente a trabalhar no jornal, nem meios financeiros, nem tempo."²⁶

O editor do *Público* recorda tempos anteriores, revelando-nos as diferenças entre o jornalismo no início do jornal e o jornalismo dos dias de hoje. *"Quando o jornal começou, havia pouquíssimas fotos de conferências de imprensa. As fotos que nós publicávamos quando se noticiava uma conferência de imprensa, normalmente, eram os temas de que a conferência de imprensa falava. Se era sobre pobreza, tínhamos fotos de pobreza; se era sobre a 3ª idade, tínhamos fotos da 3ª idade; ... nós íamos fazer essas reportagens e depois tínhamos um banco de imagens enorme... Hoje em dia não temos. Hoje em dia repetimos imensas vezes as mesmas coisas. Para hoje ir a uma escola fotografar o que quer que seja é uma trabalhadeira de autorizações... Para nós é mais simples ir a uma conferência de imprensa. (...) somos dez [fotojornalistas]. Quando eu vim éramos 18.*"²⁷

Tudo isto é uma bola de neve e nunca nada vem só: com menos recursos e com processos de produção mais rápidos, o trabalho jornalístico torna-se menos pensado, por falta de tempo. A redução de custos, leva à redução de profissionais, que por sua vez se reflete em menos tempo para os jornalistas se debruçarem sobre os assuntos abordados. Os jornalistas lutam, todos os dias, contra o fator tempo (Traquina, 2001; Neveu, 2003/2005), levando-os a depender de rotinas e hábitos consistentes, de forma a garantir organização no trabalho (Schudson, 2003; Traquina, 2001).

*"E depois é o tempo que nós temos. Antigamente, como tínhamos recursos humanos, podíamos ter duas, três pessoas fora do país a tratar de assuntos, durante um mês, a fazer uma coisa com cabeça, muito mais pensada e muito mais estudada, e muito mais refletida, e quando voltavam tinham tempo para tratar isso tudo e escolher com calma e falávamos e discutíamos; e hoje em dia, andamos aqui à volta das tais conferências de imprensa, duas/três por dia. Ele [um fotojornalista] vem a correr agora da Assembleia, porque logo à noite vai para um jogo de futebol..."*²⁸

²⁶ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

²⁷ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

²⁸ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

5.2. O PESO DA LINHA EDITORIAL

O trabalho fotojornalístico assenta num processo de escolhas: desde o primeiro momento, quando o repórter fotográfico contacta com a realidade e que decide fotografar de determinado modo, até à eleição das fotografias que seguem para publicação que, de um modo geral, se divide em dois momentos distintos: a seleção dos repórteres e a seleção dos editores.

Num primeiro contacto, o fotojornalista Rui Miguel Pedrosa diz-nos que *"nós, que estamos a fotografar, somos sempre o primeiro filtro."* Na mesma ótica, quando questionado sobre como funciona o processo de seleção de fotografias, o repórter José Caria defende que *"a primeira escolha que se faz é quando se fotografa."*²⁹

Independentemente de os fotojornalistas serem o primeiro filtro, são-no já com algumas influências editoriais. Como refere a teoria organizacional, abordada no segundo capítulo, cada organização dispõe de uma política editorial diferente, admitida ou não (Breed, 1955/1993); cada órgão de comunicação social assume uma 'fotografia-tipo', sendo que cada repórter se adapta ao tipo de publicação: *"Cada um tem a sua maneira [de fotografar], mas no conjunto funcionam todos, mais ou menos... [idênticos]. Aqui nós fotografamos assim."*³⁰ Exemplo disto é a experiência de Pedrosa, contando-nos que *"o fotojornalista, quando vai para um trabalho, tem de saber para que tipo de jornal está a trabalhar, porque aquele jornal precisa de determinado tipo de imagem, outro precisa de outro tipo de imagem. (...) Como trabalho para o Correio da Manhã, mostro o mais próximo daquilo que aconteceu, sem identificar as pessoas. No entanto, por exemplo num acidente, mostrar a vítima toda ensanguenta... o que acrescenta à notícia? Não acrescenta nada que um lençol branco não mostre. Obviamente que há jornais que se tivessem essa foto a publicavam."*³¹

A organização jornalística controla o trabalho de cada jornalista, sobretudo por um processo de osmose, em que as linhas que guiam o trabalho da redação são transmitidas de 'geração em geração' (Traquina, 2002).

José Caria, fotojornalista da *Visão* e do *Expresso* considera que, embora todos os dias se vejam coisas diferentes e, portanto, se fotografe sempre algo/alguém diferente,

²⁹ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

³⁰ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

³¹ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

as condicionantes associadas à identidade da publicação para a qual se trabalha (desde a parte gráfica ao leque temático), nem sempre garantem espaço à criatividade fotográfica do repórter. *"Todos nós ganhámos um estilo próprio [na fotografia]. Depois a trabalhar já é diferente. Muitas vezes tem de se trabalhar consoante o modelo da comunicação e às vezes isso é um pouco triste porque ficas 'maquetado'. Por isso é que o Público é muito bom nisso: dá-te liberdade."*³²

A balança de valores dos órgãos de comunicação está desequilibrada: a cultura organizacional assume destaque no processo de produção de informação, em detrimento da cultura profissional (Traquina, 2000).

Em concordância, o editor do *Expresso* diz-nos que *"o Expresso abre muitas portas a nível político, mas depois a outros níveis as pessoas ficam um bocadinho mais amedrontadas em se expor. Para já pela visibilidade e depois por achar que no Expresso não podem fazer certas figuras. Não faz sentido, mas também é uma história que nós criámos."*³³

A respeito deste tema, a fotojornalista Ana Jesus Ribeiro fala-nos da sua experiência: *"eu tive sorte. Ao trabalhar para o Jornal de Notícias e para o Diário de Notícias, por exemplo, em situações de funeral, podia fotografar fora do cemitério. O Correio da Manhã exigia o sensacionalismo bruto: entrar na privacidade das pessoas."*

Também Ricardo Graça, tendo colaborado durante dois anos com o *Correio da Manhã*, menciona o fotojornalismo deste jornal pelos aspetos mais negativos, muito embora assuma que aprendeu muito, enquanto profissional, sendo seu colaborador: *"O Correio da Manhã é extenuante e, ou tu não tens coração, ou não é fácil trabalhar ali. Aquilo é muito bom durante um ano, dois anos, porque é uma escola do jornalismo, porque saís da redação e vais para o terreno, e realmente tens de trazer histórias e notícias. Nesse sentido, é uma boa escola. Mas custa muito. Morre alguém, tu vais para casa das pessoas... chegou-me a acontecer sermos nós a darmos a notícia. Eu sentia-me um abutre."*³⁴

Muito embora Breed (1955/1993) assuma diferentes aspetos que levam ao conformismo dos jornalistas, defende que há diferentes formas de contornar a política editorial que cada jornal impõe, considerando Kovach & Rosenstiel (2004) que o papel dos jornalistas deve ser esse mesmo: não se conformarem com o que a organização

³² Entrevista pessoal a José Caria - 25 de junho de 2015

³³ Entrevista pessoal a João Carlos Santos - 30 de março de 2015

³⁴ Entrevista pessoal a Ricardo Graça - 1 de abril de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

jornalística lhes dita quando a mesma põe em causa o trabalho jornalístico de rigor e isenção.

Cada jornal assume uma posição nas bancas: diferentes jornais, diferentes olhares da realidade do mundo. O *Público* é considerado, pela maioria dos entrevistados, como uma referência do fotojornalismo, em detrimento do *Correio da Manhã*, que assume o lugar oposto. *"Temos gajos muito bons no Público, gajos bons no Expresso. Há gajos bons em todo o lado, mas os fotojornalistas do Público são bons, muito bons. Gosto muito do trabalho deles."*³⁵

Ainda assim, importa ressaltar que o facto de o trabalho de agências fotográficas assumir um peso cada vez maior nas redações, faz com que os contornos da identidade de cada jornal tenham tendência a desvanecer-se; muito embora, para Schimtt (1998), os editores assumam sempre preferência pelas fotografias dos seus fotojornalistas, do que as de agência ou de fotógrafos *freelancers*. Hugo Amaral, fotojornalista no *Observador* desde o início do projeto, assume a clara importância das agências para o jornal. *"Nós não fazemos tanto fotografia da atualidade, porque somos poucos. É mais reportagem. Não invalida que não se faça fotografia de atualidade. (...) O jornal tem acordo com a Lusa, com a Getty e com a Global Imagens. E daí consegue-se extrair grande parte das fotografias, tanto nacional, como internacional. Quem escolhe as fotografias, nesses casos, (...) são os próprios jornalistas. Quem escreve os artigos vai buscar uma fotografia: escolhe uma fotografia relacionada com o tema e põe a fotografia no artigo."*³⁶

Além disso, a maioria dos entrevistados assume não haver indicações editoriais no que diz respeito à forma de fotografar de um repórter, como nos conta o diretor de imagem do *Correio da Manhã* e do *Record*: *"Não sendo um dia especial, não precisamos de falar. Há coisas que já estão no senso comum, as pessoas já sabem o que têm de fazer."*³⁷ A opinião do editor do *Público* recai na mesma ideia: *"são profissionais, competentes. Eu digo-lhes o que é que eles têm de ir fazer. Há uma agenda que é marcada todos os dias e que normalmente tem pouca informação. Não tenho um papel de babysitting. Depende deles, depende obviamente de conversas que eles tenham com os redatores... Por exemplo, andamos a fazer uma coisa agora sobre autistas. As crianças autistas, obviamente, não as podemos identificar. E esse tipo de*

³⁵ Entrevista pessoal a Hugo Amaral - 23 de junho de 2015

³⁶ Entrevista pessoal a Hugo Amaral - 23 de junho de 2015

³⁷ Entrevista pessoal a Francisco Paraíso - 18 de maio de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

constrangimentos são coisas que são mais ou menos de senso comum. Depois cada um faz o seu trabalho. Não há instruções, nem pedidos muito especiais."³⁸

Alguns dos entrevistados mencionaram esta importância do diálogo com os redatores, referida por Miguel Madeira, de forma a haver coerência no discurso jornalístico: a fotografia e o texto interligados, como um todo. *"Quando eu saio em reportagem com algum jornalista, tento perceber o que é que ele quer, se precisa de alguma coisa em particular. Chego à redação, faço a minha seleção, a minha edição. A seleção das fotografias é um bocado compromisso entre os dois. Normalmente há troca de opiniões.*"³⁹

Em oposição, o editor do *Expresso*, conta-nos que há, de facto, uma orientação prévia, um diálogo entre editores e fotojornalistas, de forma a orientar os repórteres no que é pretendido para cada trabalho. Muito embora assegure que continua a haver espaço para a criatividade do fotógrafo, ressalva a necessidade de haver 'balizas' para garantir o cumprimento do que é pretendido: *"Nós fazemos reuniões diárias. A nível de editores, todos os dias de manhã começa uma reunião, onde discutimos os temas durante a semana, como é que eles estão e o que é que queremos tirar desses temas. Também há reuniões da revista, por exemplo, que são à quarta-feira à tarde, onde também discutimos os assuntos e o que é que nós vamos fazer, e a primeira parte começa em explicar aos fotógrafos exatamente aquilo que nós queremos. Portanto, ele não pode ir sem ideia nenhuma daquilo que nós queremos, porque... o espectro continua muito alargado, mas temos de balizar um bocadinho as coisas, porque senão pode ser a loucura completa. Basicamente o que é que esta história pede.*

Por exemplo, fomos fazer um portfolio de snipers portugueses e o portfolio surge porque um dos filmes que estava para Óscares era o American Sniper e resolvemos dar um bocadinho esse lado. E quando a Ana sai, porque foi a Ana que foi fotografar, a proposta até foi dela, discutimos o que queremos do trabalho e começamos a deparar-nos com uma quantidade de problemas. Primeiro, os snipers não treinam nesta altura, portanto o exército arranjou um grupo de snipers que foi fazer uma coisa de propósito para nós. [Surgiu o problema de não poder mostrar o que queriam: como viviam.] Optámos pelo seguinte: vamos só mostrar exatamente aquilo que eles fazem e não

³⁸ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

³⁹ Entrevista pessoal a Hugo Amaral - 23 de junho de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

tentar aldrabar toda a outra parte. E foi importante que saísse daqui já essa ideia, porque senão podia ter corrido mal."⁴⁰

Ainda assim, é o grafismo do jornal que é apontado pela maioria dos entrevistados como uma possível nota de orientação antecedente à realização do trabalho, assunto que abordaremos no desenvolvimento do presente capítulo.

5.3. A SELEÇÃO DE FOTOGRAFIAS

Como referido no segundo capítulo, o processo de produção de informação resulta de um conjunto de escolhas da responsabilidade de diferentes *gates* (portões) – teoria de ação pessoal ou do *gatekeeper*. Estes 'portões' representam os jornalistas que tomam as decisões relativas à seleção do que é ou não publicado (Traquina, 2002; Wolf, 1992).

Portanto, num segundo passo, os fotojornalistas repórteres têm de selecionar as fotografias, e Joaquim Dâmaso relembra que o objetivo das mesmas e, consequentemente, do fotojornalismo, é *"retratar algo que está a acontecer e transmitir isso o mais fiel à realidade."*⁴¹ Mas como funciona esse processo? Que fotografias são essas? O que são 'boas' fotografias da realidade?

A opinião de Miguel Madeira é que uma boa fotografia *"deve-nos fazer parar um bocado, pensar um bocado. Para nós que somos fotógrafos, uma boa fotografia é nós reconhecermos naquela fotografia uma coisa bem sacada, no fundo. É como ler uma frase e dizer: 'Porra, já vi esta coisa escrita de trinta mil maneiras e este gajo apanhou mesmo bem aqui isto. Juntou ali 20 palavras de uma maneira que nunca ninguém tinha feito e UAU!, isto está muito bem esgalhado.'* Para mim, uma boa fotografia é um bocado isso. É muito de sensações. (...) Reconhecer que viu alguma coisa diferente, reconhecer que aquele equilíbrio dos enquadramentos está bem. É uma questão de nos contar a história."

⁴²

Na mesma linha de pensamento, Joaquim Dâmaso diz-nos que uma fotografia para ser boa *"tem de comunicar comigo. Eu quando olho para a fotografia eu tenho de gostar dela. A nossa preocupação é que a pessoa olhe para o jornal e que aquela imagem lhe transmita alguma coisa. E esse é o meu critério."*⁴³

⁴⁰ Entrevista pessoal a João Carlos Santos - 30 de março de 2015

⁴¹ Entrevista pessoal a Joaquim Dâmaso - 14 de maio de 2015

⁴² Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

⁴³ Entrevista pessoal a Joaquim Dâmaso - 14 de maio de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Vendo através deste prisma, escolher fotografias parece-nos quase aleatório, um procedimento com um método pouco claro, ou consistente, tal como o estudo de White conclui: o processo de seleção de informação e notícias é completamente subjetivo (*in* Wolf, 1992), empírico (Traquina, 2001). Talvez por essa razão, Hugo Amaral, fotojornalista do *Observador*, nos diga que selecionar fotografias é um processo pouco coerente: *"A seleção das fotografias acho que é completamente subjetiva. Está dependente do gosto estético de cada um, está dependente também se é uma foto tecnicamente boa. Eu acho que a seleção das fotografias é uma coisa um bocado pessoal. Vai bater um bocado contra a cena do jornalismo: a objetividade. Mas o jornalismo tem sempre uma ponta de subjetividade, porque as pessoas são diferentes."* Também José Caria assume a seleção de imagens como *"uma coisa muito pessoal. Não há aquela regra, como há na matemática (...), mas eu tento fazer uma escolha por aquilo que se passou, no tempo que eu lá estive."*⁴⁴

As opiniões entre repórteres e editores convergem, à parte de critérios exteriores, até porque todos os profissionais que assumem agora o cargo de editor de fotografia foram repórteres fotográficos. João Carlos Santos, editor do *Expresso*, conta que *"é quase uma coisa empírica. Eu escolho muito, muito rápido. Eu tenho um método de trabalho desde que me conheço que é assim: eu abro as fotografias, passo uma a uma, mas passo mesmo muito rapidamente, e faço logo... [uma previsão]. Aliás, eu quando fotografo já sei exatamente aquilo que vou escolher quando chegar. Aquilo é rápido e raramente me surpreendo, a não ser pela negativa: eu achei que a fotografia ficou bem e afinal estava um bocado tremida."*⁴⁵

Ainda assim, e na sequência do processo de seleção de fotografias, a responsabilidade na última etapa recai sempre sobre os editores de fotografia de cada órgão de comunicação social. Os entrevistados enviam as suas fotografias por ordem de preferência pessoal, mas essa preferência nem sempre vai ao encontro das decisões dos editores.

Ana Jesus Ribeiro conta-nos que *"uma frustração que eu tinha e que muitos colegas ainda têm hoje: nós é que estamos no terreno a fazer a cobertura, nós é que temos noção do que aconteceu. Nós fazemos a nossa primeira triagem. Escolhemos o que vai ao encontro daquilo que presenciámos e cobrimos. Enviava as fotografias por ordem de preferência e, muitas vezes, a frustração é por nunca escolherem a primeira,*

⁴⁴ Entrevista pessoal a Hugo Amaral - 23 de junho de 2015

⁴⁵ Entrevista pessoal a João Carlos Santos - 30 de março de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

ou a segunda opções. E nunca sabemos porquê."⁴⁶ Ao invés, Rui Miguel Pedrosa tem uma experiência mais positiva, na medida em que diz assumir mais vezes o poder de decisão sobre as suas fotografias: *"às vezes eu ligo a sugerir a melhor fotografia e eles até agradecem, porque nós é que estivemos no local. (...) Quem está a receber as fotografias, recebe milhares de fotos por dia. Eu acredito que esse editor de fotografia chega a uma altura que está em piloto automático."*⁴⁷

Numa visão de editor, João Carlos Santos diz-nos que *"eu não posso estar a analisar uma fotografia partindo do pressuposto de como é que eu a faria. Não faz sentido. Tenho de ter essa distância para perceber o que é que o jornal precisa, não o que eu vejo naquela imagem, ou no que é que eu me revejo naquela imagem – isso é, acho eu, que é terrível –, e acaba por cortar até um bocadinho a criatividade das outras pessoas se eu começar a querer que toda a gente fotografe como eu fotografo. Para já porque não sou garantidamente o melhor fotógrafo, mas tenho de perceber mais o espírito do jornal e o que o leitor do Expresso quer."*⁴⁸

Assistimos, no entanto, a realidades em que não existe editor de fotografia. Além do testemunho de Joaquim Dâmaso que, trabalhando num jornal regional, é o único jornalista que se encarrega da fotografia – realizando ambos os trabalhos: o de editor e o de repórter –, também Hugo Amaral experiencia um processo semelhante no *Observador*. Este último jornal é exclusivamente *online*, funciona há cerca de um ano e, instalada a crise, o fotojornalista diz que, embora cada um com a sua função, têm de se ir revezando pelo trabalho que está por fazer: *"Na parte de imagem somos poucos em comparação com a redação, que são uns 20. Na parte de imagem somos cinco. (...) A seleção é feita por nós. Não temos editor de fotografia, nós é que fazemos essa seleção."*⁴⁹

5.4. INFORMAÇÃO VS ESTÉTICA

Muito embora a questão 'o que é uma boa fotografia?' tenha revelado respostas ambíguas, há dois aspetos, nomeados pelos entrevistados, vistos como os primordiais em todo o desenrolar do processo de produção de uma fotografia jornalística: a

⁴⁶ Entrevista pessoal a Ana Jesus Ribeiro - 2 de março de 2015

⁴⁷ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

⁴⁸ Entrevista pessoal a João Carlos Santos - 30 de março de 2015

⁴⁹ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 23 de junho de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

informação e a estética (onde se inclui a técnica) da fotografia, já que importa que a fotografia de imprensa se deva definir em ambas as componentes (Schimtt, 1998).

Para Ana Jesus Ribeiro e Rui Miguel Pedrosa, o primeiro critério de seleção dos entrevistados é comum e tem a ver com questões técnicas: a fotografia tem de estar focada. Só depois, referem os entrevistados, a fotografia tem de informar. *"O critério de prioridade, para mim, é o que está bem congelado, bem feito. É o critério número um. O número dois assenta em função do que aconteceu. (...) Nós, fotojornalistas, temos de dizer, através da imagem, minimamente o que está no texto. O fotojornalismo é informar, não tem nada a ver com estética da fotografia."*⁵⁰ Concordantemente, *"o essencial para mim é as fotografias estarem sempre focadas. Isso tem de ser. É obrigatório. No spot news diário. Não quer dizer, porque o momento também importa, que não haja exceções. (...). A segunda prioridade é ter a informação toda necessária. (...) Para mim, o que é foto é mostrar ao leitor aquilo que aconteceu."*⁵¹

Ao invés, Paulo Cunha conta-nos que os critérios de seleção assentam sobretudo na problemática da informação, não descurando, ainda assim, a importância da estética: *"os critérios são critérios jornalísticos, ou seja, quando estou a fotografar procuro saber onde é que está a notícia. Pode estar num gesto, pode estar numa expressão, pode estar numa ação. Estar atento ao desenrolar de uma situação. Outro critério é o critério técnico da fotografia, a estética da imagem. Todas essas técnicas serão para potenciar sempre o critério do jornalismo, que vem em primeiro lugar. Na edição, os critérios continuam a ser os mesmos: potenciar sempre o facto jornalístico, potenciar uma boa imagem que fale, que diga ao leitor o que é que está a acontecer."*⁵²

O contexto fotojornalístico assume a responsabilidade de dar a conhecer o que se passa no mundo, contar realidades através da fotografia, posição que José Caria defende: *"a escolha também tem muito a ver com a história que tu queres contar, porque às vezes até podes ter uma grande foto desse assunto, mas depois não encaixa ali, não faz sentido. E é essa percepção que é difícil. Eu falo por mim, tenho sempre um medo... será que estou a contar bem as coisas?"*⁵³

Ao encontro desta ideia, Hugo Amaral fala da necessidade dessa congruência entre a fotografia e a história a contar, considerando que são essas as boas fotografias que

⁵⁰ Entrevista pessoal a Ana Jesus Ribeiro - 2 de março de 2015

⁵¹ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

⁵² Entrevista pessoal a Paulo Cunha - 1 de abril de 2015

⁵³ Entrevista pessoal a José Caria - 25 de junho de 2015

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

contam para lá do texto, que se entrelaçam na história. Exemplo disso é uma das suas fotografias tirada durante as comissões do BES.

*"Começámos a perceber, mais ou menos, que o Banco de Portugal poderia ser culpado pela situação. E eu tenho uma foto do Carlos Costa que está assim [Hugo Amaral faz o gesto do protagonista da imagem]. E eu não tenho dúvidas: é esta. É quase como se fosse uma mensagem subliminar. Ao saber que o Banco de Portugal poderia ser culpado, de alguma forma, de aquilo que aconteceu e está a acontecer com o BES... e tenho uma foto assim, do género 'se calhar fizemos merda'."*⁵⁴



Imagem 3 - Fotografia de Hugo Amaral, fotojornalista do *Observador*

À partida, sendo o objetivo do jornalismo informar o público, fotografias jornalísticas devem primar sobretudo por tal – especialmente em situações que não despendam de muito tempo de preparação, como o trabalho diário:

"Compor uma imagem no calor de determinadas situações também não é fácil. Os fotojornalistas trabalham com base numa linguagem de instantes, numa linguagem do instante, procurando condensar num ou em vários instantes, 'congelados' nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado."

⁵⁴ Entrevista pessoal a Hugo Amaral - 23 de junho de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

(Sousa, 2002a:10)

A opinião de Francisco Paraíso vai ao encontro do que Sousa defende: "*Há é muitos instantâneos, que às vezes são notícia, e não dá tempo para serem pensados; mas isso também é a vida do repórter fotográfico: é fazer bons instantâneos.*"⁵⁵ Érik Neveu (2003/2005) assume que o trabalho jornalístico funciona à base de hábitos e rotinas, para que possam precisamente prever o, aparentemente, imprevisível. Ainda assim, defende que o jornalismo também se define pelo seu caráter de urgência: os jornalistas terem de se adaptar a situações totalmente imprevisíveis.

No entanto, Sousa não descarta a importância da parte estética, assumindo que o trabalho do fotojornalista é esse mesmo: ainda que inseridos na rapidez da rotina diária, o fotojornalista deve captar o que importa e excluir o que distrai; captar o que é notícia, sendo que funciona melhor quando a fotografia é clara – quando transmite uma única ideia ou sensação. Para que tal aconteça, tem de haver um cuidado estético, o uso de uma linguagem 'linguístico-expressiva' (Sousa, 2002a).

Portanto, o desafio diário do fotojornalista passa por conseguir conciliar a informação com a estética numa única fotografia: "*Como editor, para o jornal, tem de ser algo que informe, de imediato, que seja esteticamente apelativo, e que cumpra o seu objetivo, que é, num relance, surpreender e informar ao mesmo tempo.*"⁵⁶

Ao encontro desta ideia, Francisco Paraíso, diretor do departamento central de imagem dos *Correio da Manhã* e *Jornal Record*, define a necessidade de as imagens serem pensadas, muito embora nem sempre haja tempo para o fazer: "*Se essa imagem tiver uma boa notícia e for tecnicamente bem construída – com a linha do horizonte bem nivelada, com iluminação bem feita, com as linhas dos três terços bem distribuídas –, isso é excelente. Por isso é que eu digo que as imagens continuam a ter de ser bem pensadas.*"⁵⁷

Neste ponto, o livro de estilo do *Público* refere que:

"Nas situações mais ritualizadas e de encenação mais previsível, os repórteres fotográficos do PÚBLICO devem procurar sempre surpreender um ângulo inesperado ou um pormenor significativo, em vez de se limitarem a reproduzir esses sinais exteriores

⁵⁵ Entrevista pessoal a Francisco Paraíso - 18 de maio de 2015

⁵⁶ Entrevista pessoal a João Carlos Santos - 30 de março de 2015

⁵⁷ Entrevista pessoal a Francisco Paraíso - 18 de maio de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

mais padronizados e oficiais-institucionais (por exemplo: uma conferência de imprensa, uma chegada ao aeroporto de um chefe de Estado). A recusa das convenções oficiais e a procura de um olhar novo não significa, porém, o recurso à deformação caricatural das situações ou personagens. Em todas as circunstâncias deve ser ponderada a diferença estética e ética entre uma imagem original e insólita e a facilidade da caricatura."

Em concordância, e como referido anteriormente, vários foram os fotojornalistas entrevistados que nomearam o *Público* como o jornal português de referência do fotojornalismo, como Ana Jesus Ribeiro, que defende que "*o Público informa e preocupa-se com a parte estética e com a parte artística. É possível conciliar as duas coisas.*"⁵⁸ Ao invés, há outros jornais que são nomeados pelo oposto: não terem em conta a parte estética da imagem, como o *Correio da Manhã*: "*é um órgão de comunicação que não valoriza a imagem. Não valoriza o fotojornalista*"⁵⁹, já que "*O CM é uma máquina de marketing. (...) Eles se puderem mostrar o mais possível, mostram.*"⁶⁰

5.5. CONSTRANGIMENTOS NA SELEÇÃO DE FOTOGRAFIAS

"*Quando comecei [como fotojornalista], o jornal era desenhado com uma foto e o texto era escrito à volta da foto; agora o jornal é desenhado com buracos e depois a foto vai para esses buracos.*"⁶¹

O grafismo dos jornais assenta na grande logística de saber distribuir o espaço da página entre o texto e a imagem. De acordo com o livro de estilo do *Público*, a fotografia tem "uma importância fundamental na definição do estilo informativo", na medida em que não é só o texto que informa, mas também o meio fotográfico. Há uma relação entre ambos, não considerando a fotografia um género menor.

Mas até que ponto essa distribuição entre texto e imagem, essa relação entre estes dois elementos é feita em prol da missão do jornalismo?

⁵⁸ Entrevista pessoal a Ana Jesus Ribeiro - 2 de março de 2015

⁵⁹ Entrevista pessoal a Ricardo Graça - 1 de abril de 2015

⁶⁰ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

⁶¹ Entrevista pessoal a Francisco Paraíso - 18 de maio de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

O jornal *Público*, no seu livro de estilo, faz uma ressalva: "as situações de paginação impõem, por vezes, soluções de recurso, mas deve evitar-se – tanto quanto possível – a facilidade e a utilização da fotografia como 'tapa-buracos'".

Na mesma linha, Miguel Madeira, editor de fotografia do *Público*, ao dar como exemplo uma fotografia do jornal de reduzidas dimensões, diz-nos que "*fotos deste tamanho nem sequer entram na nossa contabilidade, porque é mesmo tão ridículo que é só mesmo para o burquinho que ali está.*"⁶²

Além disso, o *Público* diz que, ainda que os enquadramentos originais das fotografias devam ser respeitados, há exceções por razões de paginação. Da mesma forma, no livro de estilo do jornal afirma-se que "os repórteres fotográficos terão sempre em conta as realidades que condicionam cada edição do PÚBLICO, respeitando a sua arquitectura gráfica e respondendo positivamente aos critérios editoriais do jornal." Miguel Madeira conta que "*como editor há uma série de outros fatores que influenciam imenso [a seleção das fotografias]; coisas parvas, como uma paginação, por exemplo. Eu posso gostar imenso de uma foto e a foto ser ao baixo e a paginação do jornal, naquele dia, só dar para ser ao alto, por exemplo. E, portanto, entra uma segunda escolha.*"⁶³

Dependendo do órgão de comunicação social, as coordenadas dadas aos fotojornalistas são diferentes, mas todas com a mesma base: o aspeto estético, gráfico, visual do jornal. "*Os jornais e as revistas, às vezes, pedem-me para ter algum cuidado com as situações que se estão a fotografar, os enquadramentos têm de ter algum espaço para os gráficos poderem utilizar as fotografias de forma diferente.*"⁶⁴

Além disso, quando se fotografa uma situação, os fotojornalistas precisam de já ter na mente que um dos critérios exigidos é fotografar a mesma situação das maneiras mais diferentes possíveis; isto é, não necessariamente de diferentes ângulos, com diferentes abordagens, ou de diferentes perspetivas, mas sim garantir que há um leque sustentável de fotografias que preencha os requisitos do 'buraco' do jornal. "*Convém mandar fotos ao alto, fotos ao baixo. A ideia é mandar o máximo de soluções para quem vai pagar, para que a coisa bata certo.*"⁶⁵

Portanto, os editores precisam de receber diferentes tipos de fotografias para que possam dar resposta às condições de paginação, visto que é em função delas que é

⁶² Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

⁶³ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

⁶⁴ Entrevista pessoal a Paulo Cunha - 1 de abril de 2015

⁶⁵ Entrevista pessoal a Ricardo Graça - 1 de abril de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

selecionado o trabalho do repórter fotográfico. A longa experiência do fotojornalista Paulo Cunha, que é *freelancer* e trabalha para jornais, mas também para a agência *Lusa*, conta isso mesmo: *"todos esses cuidados são precisos: enviar fotografias verticais, horizontais, fotografias em que o assunto esteja orientado para a direita, em que o assunto esteja orientado para a esquerda (para ser utilizado na página ímpar ou na página par)."66*

Noutros casos, o leque de soluções não precisa de ser alargado, na medida em que as condições de grafismo pouco ou nada variam. José Caria, fotojornalista na *Visão* há dez anos, há um ano que trabalha também para o *Expresso* e conta-nos que, no início, *"foi uma 'golfada', porque quando estás muito tempo no mesmo sítio e já sabes mais ou menos o que vais fazer... (...). Fomos para a boca do lobo. (...) Houve reuniões e não sei quê, mas não conhecíamos a paginação. E, em certas páginas, o modelo é assim e não podes fugir dali. Na página seis são sempre três fotografiazinhas. E tu tens de pensar, quando vais fotografar a pessoa, como é que vão encaixar três fotografias da mesma pessoa. Ou, por exemplo, na parte da Economia há sempre uma entrevista que é para recortar: a pessoa vai aparecer na página recortada – é arranjares um fundo neutro para facilitares a vida aos gráficos e pronto. (...) São aqueles trabalhos que eu costumo dizer por brincadeira 'epá!, hoje trabalhei dois minutos'."*67

Assiste-se hoje a este constrangimento; na maioria das vezes, as fotografias publicadas andam ao sabor das condições de paginação: se há espaço, que espaço há?; se não há espaço; se é necessária ilustração, se não é.

Importa não descurar o facto de que falamos de um fotojornalismo numa dimensão nacional – e muito embora, em Portugal, cada vez menos se presenteie trabalho fotojornalístico ao nível do local/regional –, há que ter também em conta essa realidade. Como Joaquim Dâmaso, o único fotojornalista do *Região de Leiria*, nos diz que, sendo a redação constituída por poucos elementos, há uma relação entre todos que permite agilizar esse processo entre a escolha de fotografias e a paginação pré-realizada, o que considera um ponto a favor do jornalismo: *"Temos uma imagem melhor para aqui, fazemos uma maior maquete; em detrimento de outra que não está tão boa [de outro assunto]. Há essa facilidade. E isso é ótimo."*68

⁶⁶ Entrevista pessoal a Paulo Cunha - 1 de abril de 2015

⁶⁷ Entrevista pessoal a José Caria - 25 de junho de 2015

⁶⁸ Entrevista pessoal a Joaquim Dâmaso - 14 de maio de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Ao encontro desta ideia de Joaquim Dâmaso e do que o livro de estilo do *Público* nomeia, de respeito à fotografia enquanto meio jornalístico, a agência de notícias *Lusa* também defende, no seu livro de estilo, que, "como critério básico deve prevalecer a valorização de uma fotografia, que constitui um centro de atracção visual, em detrimento da disseminação de fotografias."

Em casos práticos, conclui-se que, em muitas situações, as escolhas do jornalismo, no dia a dia, nem sempre privilegiam a fotografia enquanto produto jornalístico.

5.6. OS CRITÉRIOS JORNALÍSTICOS E O FOTOJORNALISMO

Todo o processo de produção de fotografias jornalísticas comporta constrangimentos, nomeadamente editoriais, que são pontos fulcrais na decisão entre uma 'boa' fotografia e outra que corresponde às características gráficas do jornal. De acordo com Wolf (1992), a aplicação desses critérios está dependente do órgão de comunicação social e dos (foto)jornalistas – enquanto seres individuais e coletivos.

A seleção de fotografias exige regras, mas nem sempre são perceptíveis no discurso dos fotojornalistas entrevistados. Consideram que se trata de um processo intuitivo e automático e que o conhecimento da prática jornalística é adquirido por osmose tornando, deste ponto de vista, a seleção de fotografias um procedimento com uma carga empírica – assente na experiência de cada um dos fotojornalistas – e do que lhes é transmitido através da vivência com outros profissionais que já estejam na organização há mais tempo (Breed, 1955/1993).

No entanto, há critérios que regem a atividade jornalística: separam os acontecimentos que devem ser noticiados dos que não garantem importância suficiente para se tornar notícia, considerando Wolf (1992) que esse conjunto de critérios deve garantir rapidez na seleção. Além do mais, todo o processo de produção de informação está dependente dos valores-notícia (Wolf, 1992; Traquina, 2004).

Um acontecimento pode ser considerado importante por diferentes razões, sendo que estes critérios de noticiabilidade se estendem à atividade fotojornalística, já que a fotografia é valorizada como qualquer outro produto jornalístico (Gans, 1980; Schmitt, 1998).

5.6.1. A importância das características do acontecimento

Em primeiro plano, o jornalismo é marcado pela questão temporal, a vários níveis (Traquina, 2002). Como já vimos, uma das lutas da história do jornalismo é a luta contra o tempo. Os jornais procuram sempre que o tempo entre o momento do acontecimento e o momento de publicação seja o menor possível, atendendo às circunstâncias de cada situação – facto que se agudizou com a migração dos média tradicionais para o *online* (Neveu, 2003/2005). A publicação de uma notícia depende muito do posicionamento que ocupa no ranking da atualidade. Deste modo, Ricardo Graça fala da necessidade, sobretudo num contexto diário, de se *"estar por dentro das notícias. Tens de saber quais são os temas e a ordem do dia e conhecer minimamente os assuntos."*⁶⁹ Na mesma linha de pensamento, Joaquim Dâmaso diz que *"é importante para nós, fotojornalistas, conhecer a realidade daquilo que fazemos. Eu posso ser bom fotógrafo e, se eu não souber nada do que se passa, dificilmente faço um bom trabalho."*⁷⁰ Também Francisco Paraíso, diretor de imagem do *Correio da Manhã* e do *Record*, salienta a importância de um jornalista estar a par do que acontece no mundo, de forma a saber mais facilmente o que é relevante fotografar e a estar atento ao que ocorre à sua volta. *"Além de estarmos muito bem documentados, levar toda a informação necessária para construirmos/podermos/soubermos captar uma imagem. Esse tipo de coisas têm sempre de ser pensadas."*⁷¹ No entanto, nem sempre há esse tempo para se pensar na fotografia que *"quando se trabalha num semanário, tem-se mais tempo para planificar. O redator já sabe que vai fazer o assunto X e já sabe que vai ter duas páginas."*⁷²

Ana Jesus Ribeiro relata como a atualidade pode ser preponderante na decisão de publicar ou não uma notícia. *"O concerto foi numa terça-feira à noite. Mandeí as fotografias no dia seguinte. Não saiu na quinta, não saiu sexta, não saiu no sábado, não saiu na segunda... Portanto, já não sai. Isto não é porque não houvesse resultados válidos para publicar. Simplesmente é porque, entretanto, não houve espaço. Isto acaba por ser uma triagem, porque houve situações mais importantes."*⁷³

Ao contrário, há assuntos em que a sua publicação não é questionada: são publicados. Exemplo disso são os confrontos e a carga policial que ocorreram no

⁶⁹ Entrevista pessoal a Ricardo Graça - 1 de abril de 2015

⁷⁰ Entrevista pessoal a Joaquim Dâmaso - 14 de maio de 2015

⁷¹ Entrevista pessoal a Francisco Paraíso - 18 de maio de 2015

⁷² Entrevista pessoal a José Caria - 25 de junho de 2015

⁷³ Entrevista pessoal a Ana Jesus Ribeiro - 2 de março de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Marquês de Pombal, em Lisboa, após o Sport Lisboa e Benfica conseguir o 34º título de campeão nacional, nomeado pelo diretor de imagem Francisco Paraíso. Neste caso, além da atualidade e da imprevisibilidade do acontecimento, o confronto, por si só, é um critério de seleção dos jornalistas. Dar destaque a acontecimentos desta índole tem como objetivo educar e construir a sociedade, na medida em que se separa o certo do errado (Traquina, 2001).

Ainda que acontecimentos deste teor primem por serem imprevisíveis – não necessariamente o facto de acontecerem, mas a forma como se desenrolam –, é importante haver uma garantia de qualidade nas fotografias. Paraíso diz que, por mais que um acontecimento seja imprevisível, as fotografias têm sempre de ser pensadas, de modo a serem boas fotografias: *"Se estivermos na carga policial de ontem, ninguém vai pensar onde é que se põe. O ideal é colher as boas imagens. E isso tem sempre de ser minimamente pensado. Não é só disparar."*⁷⁴

A importância de um acontecimento está dependente também da relevância do mesmo, se determinada informação é ou não relevante para a vida dos leitores, se o público precisa de a saber; há uma preocupação em informar o público sobre o que é importante (Traquina, 2002). Neste sentido, a elevada relevância de uma situação pode-se impor em detrimento da qualidade do trabalho fotojornalístico. *"Os frames de vídeos podem ser usados como fotografia. Se tiver o momento... Eu não gosto, mas às vezes tem de ser."*⁷⁵ Na mesma ordem de ideias, o editor do *Público* dá-nos um exemplo: *"esta foto, por exemplo, é bastante má, só que não tínhamos ninguém na Madeira para fazer isto e tínhamos disponíveis três fotos ou quatro de um fotógrafo que lá estava e que só fez este tipo de foto. Aqui estávamos condicionados pelo facto de não termos fotos para meter e o tema tinha de ser mesmo este."*⁷⁶

⁷⁴ Entrevista pessoal a Francisco Paraíso - 18 de maio de 2015

⁷⁵ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

⁷⁶ Entrevista pessoal a Miguel Madeira - 31 de março de 2015

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*



Imagem 4 - Fotografia de um fotógrafo amador publicada na capa do *Público*

Neste contexto, a presença da fotografia mostra-se intrínseca à notícia, independentemente da sua qualidade – é dado ênfase ao critério de visualidade. Os jornalistas conferem interesse, e cada vez mais – tendo em conta a sociedade atual, que alimenta a imagem, em detrimento do texto –, na existência de elementos visuais no jornal. O próprio grafismo dos meios de comunicação já conta com isso: *"Temos algumas situações em que a fotografia não vale nada, mas temos um espaço para a colocar. Tentamos sempre alterar isso, dando mais espaço às boas fotografias..."*⁷⁷ A visualidade é um elemento inerente ao dia-a-dia fotojornalístico. Importa informar através de imagens, de uma ou de outra maneira. A existência de 'boas' fotografias – que ilustram o acontecimento – pode ser determinante no processo de escolha de notícias: um acontecimento é escolhido para publicação se tiver boas imagens (Gans, 1980; Wolf, 1992; Traquina, 2002). *"Nem é tanto a qualidade da fotografia, mas a cena do 'estive lá'. O que importa é ter estado lá e ter documentado alguma coisa, independentemente da qualidade da fotografia. Quantas vezes já viste fotografias com*

⁷⁷ Entrevista pessoal a Francisco Paraíso

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

uma má qualidade? Mas foram publicadas, porque o que importa é ter estado lá e não a qualidade da imagem."⁷⁸

Como já referimos, o tipo de fotografia depende do órgão de comunicação social para o qual se trabalha, mas há parâmetros comuns entre diferentes redações. A experiência e opinião de alguns fotojornalistas aponta para a necessidade de contextualizar a fotografia: é importante dar a conhecer ao leitor o local onde determinada situação ocorreu, para que o mesmo a reconheça e se possa identificar com a notícia em questão; para que haja um sentimento de proximidade. Nélson Traquina (2002) considera a proximidade um critério de seleção, na medida em que o que está mais próximo dos cidadãos – cultural e geograficamente – tem mais hipóteses de ser noticiado. *"Há um acidente com dois carros. Tens de ter uma foto que mostre os carros; se ainda houver feridos, os feridos, ou mortes; se conseguires, dar uma abrangência para se perceber minimamente onde foi."*⁷⁹ Também na opinião do fotojornalista José Caria, contextualizar a fotografia é importante, muito embora diga que esse tipo de fotografia é uma prática pouco comum em agências jornalísticas: *"Se trabalhares para uma agência, fazes muitos crops. Eles querem a foto visível, a chapa 5. Não querem muitos ambientes, coisas mais fechadas."*

Rui Miguel Pedrosa dá-nos um exemplo de proximidade geográfica: *"houve um acidente na IC2, que deu polémica por causa dos acidentes frequentes nesta estrada. A fotografia aqui não foi só o carro todo partido. A fotografia, neste caso, é localizar o sítio. Apanhei um plano aberto, com os bombeiros a trabalharem no carro. Para mim, esta é a fotografia, porque a informação está lá toda e porque localiza, e quem vai ver percebe logo: 'Ah! Isto é já ali nos Marinheiros'."*⁸⁰

Numa ótica regional, Joaquim Dâmaso, do *Região de Leiria* – e a propósito da migração dos meios de comunicação para o *online* – fala-nos também da importância da proximidade cultural. *"[O online] é uma mais valia para nós. No jornal só podes colocar uma fotografia; no online podes colocar as trinta, ou as quarenta, ou as 500. Preocupo-me sempre com a escolha. Por exemplo, houve agora a Feira de Formação de Leiria e estiveram lá milhares de stands. O que é que fiz? Coloquei lá milhares de fotos. Não estive com a preocupação de ver. Porque o que interessa é que as pessoas*

⁷⁸ Entrevista pessoal a Hugo Amaral

⁷⁹ Entrevista pessoal a Ricardo Graça

⁸⁰ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

vejam quem é que estava lá. Agora, se for fazer uma reportagem, não. Coloco dez, coloco vinte."⁸¹

De um modo geral, um acontecimento tem maior probabilidade de ser noticiado se envolver a morte. Tal como defende Traquina (2002), a morte é um assunto que causa interesse aos jornalistas, considerando-a um dos valores-notícia de seleção. *"Se houver um acidente que envolva mortes é foto de capa. Porque é o que vende. A ver se voltam a vender o papel. O que vende é o sangue, não é cultura."*⁸² No entanto, Rui Miguel Pedrosa, fotojornalista do *Correio da Manhã*, conta-nos que, tanto em formato vídeo como em fotografia, *"evito ao máximo mostrar algo que identifique as pessoas que ali estão. Imaginemos que estamos em casa a ver as notícias e o morto é um familiar ou amigo. Não é maneira de informar as pessoas."*⁸³ Questionado sobre qual o limite, para não haver uma divulgação gratuita da morte (ou outros assuntos mais delicados), o diretor de imagem deste jornal e do *Record*, Francisco Paraíso, diz-nos que os jornalistas vão *"cada vez vamos mais longe, mas isso também é um reflexo da sociedade. E é um reflexo do jornalismo que foi sendo criado e que começou a acontecer, na minha opinião, quando apareceram mais canais de televisão. Passou a valer tudo. Nós aqui temos uma regra: tentamos proteger ao máximo os intervenientes, desde que não sejam intervenientes diretos. Por exemplo, se houver uma vítima de violação, nós publicamos a foto, mas protegemos a criança. Mas o direito à informação e o interesse público cada vez mais se choca com o direito à privacidade."*⁸⁴ O fotojornalista José Caria considera que a morte é como qualquer outro assunto, no sentido em que não é o facto de ser uma temática mais delicada que condiciona o tipo de abordagem fotográfica: há igualmente uma preocupação com a componente estética: *"Até quando se fotografa a morte, se tenta enquadrar bem, para que fique bonito."*⁸⁵

⁸¹ Entrevista pessoal a Joaquim Dâmaso - 14 de maio de 2015

⁸² Entrevista pessoal a Ana Jesus Ribeiro - 2 de março de 2015

⁸³ Entrevista pessoal a Rui Miguel Pedrosa - 5 de março de 2015

⁸⁴ Entrevista pessoal a Francisco Paraíso - 18 de maio de 2015

⁸⁵ Entrevista pessoal a José Caria - 25 de junho de 2015

CONCLUSÃO

Antes de passarmos a enunciar algumas das conclusões obtidas na presente investigação, começamos por relembrar de forma breve o nosso percurso teórico.

Num primeiro plano, o processo de introdução da fotografia na imprensa foi moroso e nem sempre de fácil aceitação. O fotojornalismo ainda hoje luta pela conquista do seu merecido estatuto, tendo atravessado altos e baixos ao longo da sua história, por conquistas e derrotas (Sousa, 2004).

Abordámos também que os produtos jornalísticos são uma construção social da realidade. A notícia foi vista, inicialmente, como objetiva – sendo o processo de produção de conteúdos jornalísticos algo despido de valores (Tuchman, 1978; Traquina, 2001; Gans, 1980) – contrastando com o que se defende e verifica hoje que, ao invés, se centra na ideia de que os jornalistas são atores sociais, atribuindo significado e sentido aos acontecimentos; tal como Pièrre Bordieu afirma, "os jornalistas têm óculos especiais a partir dos quais vêem certas coisas, e não outras. Eles operam uma seleção e uma construção do que é selecionado" (1997:25). Esta reflexão estende-se ao fotojornalismo, na medida em que, como afirma Gérard Castello-Lopes, "a fotografia é uma forma de ficção. É ao mesmo tempo um registo da realidade e um auto-retrato, porque só o fotógrafo vê aquilo daquela maneira".⁸⁶

A correlação entre os constrangimentos organizacionais (Breed, 1993/1995) e os valores-notícia (Traquina, 2001; Wolf, 1992) assume um papel preponderante neste processo de produção de conteúdos jornalísticos, incluindo nas fotografias – já que a visualidade é um critério de noticiabilidade assumidamente importante. A seleção de acontecimentos tem tendência a assentar nas características de cada meio de comunicação social, na forma de divulgação da informação. O jornal, expressando-se através de texto e fotografias, procura 'boas imagens' para acompanhar a componente escrita (Gans, 1980). A presença ou a ausência destas boas fotografias pode ser relevante no processo de escolha de acontecimentos. Por hipótese, se não há boas imagens, a notícia não se publica (Traquina, 2002). Portanto, a visualidade comporta um elevado peso no processo de produção de notícias (Wolf, 1992; Schmitt, 1998).

⁸⁶ in "O que nos diz uma fotografia", Ribeiro, M. J. (7 de novembro de 2014). Disponível em: <http://www.ligateamedia.pt/LigateaMedia/Artigos/Opinioao/ArticleItem.aspx?tabid=2425&code=PT&itemid=6896>. [Acedido a 10 de setembro de 2015].

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

Como vimos, atualmente, o fotojornalismo português assume algumas condicionantes organizacionais, desde a política editorial de cada jornal à redução de custos, passando pela questão inerente do fotojornalismo *online* e de tudo o que o mesmo implica.

Num segundo plano, tendo em memória o objetivo da dissertação – perceber quais os critérios de noticiabilidade que guiam o fotojornalismo português atual –, e de forma a dar seguimento à literatura abordada, entrevistámos fotojornalistas portugueses, analisando, *à posteriori*, os seus discursos, em consonância com o abordado teoricamente.

Nesta linha, partimos de diferentes pressupostos, os quais nos auxiliaram na formação de várias hipóteses para o presente estudo. A primeira hipótese diz respeito ao facto de os fotojornalistas assumirem que a produção e a publicação de fotografias fazem parte de um processo de construção que está sujeito a constrangimentos organizacionais, rotinas produtivas e valores-notícia.

Questionados sobre os critérios pelos quais se regem para selecionar fotografias de imprensa, os fotojornalistas assumiram que há constrangimentos organizacionais que frequentemente influenciam o processo de escolha, bem como as rotinas, prevalecendo em detrimento dos valores-notícia. Assiste-se a um desequilíbrio na balança, na medida em que se confere, como Traquina (2000) defende, que a cultura organizacional ganha maior importância face à cultura profissional. Através da análise às entrevistas, foi possível verificar que o rumo que o trabalho dos fotojornalistas segue está intimamente dependente da ideologia empresarial. Subverte-se a importância de um produto fotojornalístico ao nem sempre ter como prioridade garantir a sua qualidade. A política editorial de cada jornal é transmitida por *osmose* (Breed, 1955/1993), isto é: os jornalistas quando começam a trabalhar num órgão de comunicação social adquirem, através do contacto com os jornalistas que já ali trabalhavam antes, o conhecimento sobre a política do meio. É um conhecimento que passa de 'geração em geração' (Traquina, 2000), de forma pouco clara.

No entanto, jornais diferentes apresentam políticas editoriais diferentes (*idem*), como foi possível concluir através do discurso dos entrevistados. Revelaram que cada jornal assume uma identidade própria – uma 'fotografia-tipo', uma "coerência visual", como afirma Luísa Silva (2010) –, levando a que, por vezes, as suas criatividade e liberdade enquanto profissional sejam condicionadas. Os fotojornalistas entrevistados consideram o jornal *Público* como a referência do fotojornalismo português, assumindo

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

que tem profissionais competentes e que a linha editorial que seguem tem qualidade fotojornalística.

Ainda que cada jornal apresente uma identidade fotográfica própria, o peso do trabalho das agências fotográficas nas redações aumenta (os fotojornalistas afirmam que as agências fotográficas e jornalísticas ganham mais espaço, na medida em que, com a crise económica, há menos fotojornalistas a trabalhar em cada jornal (exemplo desta realidade são o *Diário de Notícias* e o *Jornal de Notícias*, que atualmente partilham a mesma agência de fotografias, a *Global Imagens*, logo: há menos possibilidade de fazer coberturas de determinados acontecimentos e há igualmente menos tempo), trazendo uma maior homogeneidade na identidade visual dos jornais, ideia defendida por Schimtt (1998), ainda que haja uma preferência pelo trabalho dos fotojornalistas da casa.

Além deste fator, o discurso dos fotojornalistas salienta outra questão: o grafismo do jornal é igualmente preponderante no processo de seleção de fotografias; a fotografia tem de responder a constrangimentos gráficos, ao ter de encaixar no espaço que lhe é dado entre o texto. Na análise às entrevistas, concluímos que os repórteres fotográficos, quando fotografam, fazem-no já a pensar nas diferentes hipóteses gráficas (fotografias verticais, fotografias horizontais), já que o espaço para a fotografia é decidido previamente à cobertura do acontecimento, sendo que há situações em que o grafismo de determinadas páginas é estanque, edição após edição. Frequentemente, ao longo dos discursos, verificámos que os profissionais nomeiam o grafismo como uma das principais condicionantes na seleção de fotografias, situação que o jornal *Público* antevê no seu livro de estilo, assumindo que deve haver respeito por parte dos jornalistas pela arquitetura gráfica e pelos critérios editoriais praticados.

A segunda hipótese formulada é 'os fotojornalistas identificam esses critérios como fazendo parte do seu trabalho quotidiano'. O fator tempo sempre foi uma constante no dia-a-dia jornalístico e, à luz da redução de profissionais, os fotojornalistas consideram que esta corrida em contra-relógio torna-se cada vez mais difícil, levando a que se mantenham rotinas, se estabeleçam hábitos que assegurem a orientação e a planificação do trabalho. À parte os constrangimentos impostos pelas características da organização, o processo de seleção de fotografias exige linhas que orientem o trabalho jornalístico, de forma rápida e concisa. No entanto, através do discurso dos repórteres, revela-se um processo aparentemente aleatório, automático, sem grande fundamento – este discurso resulta da aprendizagem já referida, por *osmose* (Breed, 1955/1993); os jornalistas não se debruçam sobre o assunto, considerando que a experiência é o que os ajuda nas

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

decisões. Todo o processo de produção e seleção está intimamente relacionado com os valores-notícia, já que os acontecimentos têm de ter determinadas características para merecerem a atenção dos jornalistas.

Da mesma forma, tal acontece com as fotografias. Os fotojornalistas, considerando a lógica de que as fotografias informam através da imagem, acham que é inerente o uso do critério de visualidade, sobretudo porque se existirem 'boas' fotografias de uma situação, há uma maior probabilidade de a mesma se tornar notícia – tal como defendia Gans, 1980; Wolf, 1992; Traquina, 2002. Os profissionais cada vez mais se preocupam em ter fotografias, sendo que a migração dos média tradicionais para o *online* potencia ainda mais esta prática. Atualmente, a imagem ganha preferência, porque é uma forma de chamar a atenção do leitor. Há uma preocupação em dar mais espaço às melhores fotografias, em detrimento de outras piores, muito embora se revele mais importante a simples presença de uma imagem, independentemente da sua qualidade.

Esta questão de 'boas' fotografias revelou-se uma constante no discurso dos entrevistados, sendo que maioritariamente foi difícil para os mesmos definir o que é uma boa fotografia. De uma forma geral, a análise aos discursos revelou que este conceito de 'boa' fotografia é algo bastante pessoal, intuitivo, sem critério, o que revela, mais uma vez, a ideia de que os fotojornalistas portugueses assumem a sua profissão como um processo empírico.

Ainda assim, denotámos menções a alguns valores-notícia – entre eles: a morte, a atualidade, as proximidades geográfica e cultural, o confronto, a relevância –, salientando que a fotografia deve ser um elemento que conjugue duas componentes: a informativa e a estética.

Na terceira hipótese do estudo, os fotojornalistas assumem que a crise económica tem tido reflexos fortes na produção e afirmação do fotojornalismo em Portugal. Afirmam que os meios financeiros dos quais cada órgão de comunicação social dispõe são preponderantes na decisão da sua agenda noticiosa, na medida em que conciliá-los com as rotinas é uma luta diária, levando a que o seu trabalho se centre em assuntos geograficamente mais perto e em eventos facilmente previsíveis (como as conferências de imprensa e os jogos de futebol).

Além disso, menos dinheiro resulta na redução de profissionais, o que significa que existem menos profissionais a exercer para a mesma ou ainda mais quantidade de trabalho, tendo em conta o advento digital, que veio acelerar todo o processo de produção de conteúdos noticiosos. Analisando as entrevistas, concluímos que menos

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

tempo nas rotinas diárias significa que os fotojornalistas têm de se desdobrar em muitos, de forma a darem vazão ao trabalho e, conseqüentemente, que pensam muito menos sobre o mesmo. Logicamente, estas ações têm conseqüências no trabalho fotojornalístico: além da diminuição da diversidade do leque temático, ao fazer-se um trabalho menos refletido, menos pensado, menos ponderado, à partida, não há espaço (por falta de tempo), para explorar o seu potencial e, conseqüentemente, para realizar um produto fotojornalístico de (tanta) qualidade. Os fotojornalistas assumem que se confrontam com situações, cada vez mais frequentes, em que fotografam só para 'tapar o buraco' no jornal, ao invés de haver uma preparação tanto da temática, como da abordagem à mesma.

Por fim, a hipótese quatro, que assenta na ideia que 'os fotojornalistas portugueses reconhecem a existência de mudanças no seu trabalho quotidiano decorrentes da migração para as plataformas digitais'. As transformações no jornalismo, com o advento da Internet, têm sido claras, rápidas e constantes. Todos os órgãos de comunicação social tem apostado no jornalismo *online*, mas, como afirmam os entrevistados, nem sempre garantem uma presença favorável à prática de (foto)jornalismo de qualidade. A Internet é o pedal do acelerador para os processos de produção de conteúdos jornalísticos e as conseqüências verificam-se a diferentes níveis.

O ciberjornalismo é um novo meio de transmitir a mensagem jornalística, o que logicamente comporta a convergência de meios: as especificidades de cada órgão perdem-se na Internet. Uma rádio deixa de ser rádio, bem como um jornal ou televisão, quando presentes na Internet. O que importa é estar presente, como revela a análise aos dados recolhidos, independentemente de como se está. A seleção das fotografias publicadas *online* nem sempre é realizada pelos editores do jornal impresso, sendo deixada à responsabilidade dos gestores de conteúdos *online*, como acontece no jornal *Público*.

Além disso, os jornais tendem a usar cada vez mais o trabalho fotográfico de agências, como já referido. A Internet impulsionou também o 'fotojornalismo cidadão': os cidadãos passam a poder produzir conteúdos para os meios de comunicação social (Reges, 2011; Canavilhas & Rodrigues, 2012). Analisando as informações recolhidas, não são unânimes, as opiniões sobre as conseqüências desta prática. Por um lado, alguns fotojornalistas consideram-na positiva, na medida em que os cidadãos documentam o que os jornalistas não conseguem documentar, a partir do momento que estão no local certo, à hora certa. Por outro lado, o cidadão não é jornalista, logo não consegue, eticamente, cumprir com o que os conteúdos jornalísticos exigem. Uma fotografia tirada

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

por um cidadão, ainda que publicada num jornal, não é jornalística, já que só os profissionais da área têm conhecimento dos critérios de noticiabilidade e, portanto, só eles conseguem filtrar a informação adequadamente.

Com a Internet, também a procura e confirmação de informação têm tendência a ficar sob perigo. A Internet potencia o facilitismo, levando ao 'jornalismo de secretária': informações retiradas do meio cibernético, quando não confirmadas, podem ser falsas. Há já casos desses na história do jornalismo, que divulgam determinadas informações, fotografias, como sendo verdadeiras e, por não confirmarem a sua origem, acaba por se descobrir que não há fundamento de verdade. O trabalho do jornalista é, precisamente, ir ao local, recolher a informação e confirmar as várias vertentes da história, com diferentes fontes (Reges, 2011).

A perceção dos fotojornalistas portugueses sobre o lugar da fotografia no jornalismo em Portugal incide em diferentes ideias. Os profissionais consideram que a fotografia continua a não ser reconhecida o suficiente enquanto produto jornalístico, e que, apesar de ao longo da sua história já ter subido alguns degraus de reconhecimento, continua a não lhe ser conferido o devido estatuto. As suas convicções baseiam-se sobretudo na análise às consequências das mudanças recentes no fotojornalismo português: a falta de meios financeiros e humanos, aliando-se ao fotojornalismo cidadão, leva à frequente situação de não ser importante ter uma 'boa' fotografia publicada: apenas é importante garantir que há uma fotografia para preencher o espaço que está em branco no jornal. Assiste-se a uma troca de prioridades: subvertem-se os valores associados à prática jornalística, dando lugar a uma visão demasiado centrada nos recursos económicos.

Os fotojornalistas assumem com certeza que o futuro do fotojornalismo passa pelo mundo cibernético. No entanto, as consequências deste advento dividem as opiniões destes profissionais. Uns defendem que a Internet não é uma influência positiva, já que tende a acelerar os *timings*. As rotinas dos fotojornalistas estão cada vez mais rápidas: os profissionais assumem que há mais trabalho e menos tempo para analisar cada cobertura realizada. Produz-se mais, mas nem sempre se garante a qualidade. Além disso, a questão do fotojornalismo cidadão é uma situação muito presente e nem sempre possível de contornar.

Por outro lado, alguns dos fotojornalistas creem num futuro melhor: veem o *boom* de imagens, que representa a sociedade dos dias de hoje, como uma segurança de que, pelo menos, a fotografia não vai morrer; pelo contrário, está a assumir uma posição cada

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

vez mais importante, tendo em conta que é uma constante no quotidiano de grande parte dos cidadãos. A partir daí, sabendo dar uso às potencialidades da Internet, consideram que o fotojornalismo pode vingar.

Verificadas todas as hipóteses, não deixa de ser por isso que o presente estudo não apresenta limitações em determinados pontos. Em todo o modo, com o prazo de um ano para a sua realização, foi necessário tomar opções, de forma a canalizar a investigação numa direção. Ainda assim, teria sido interessante explorar outros caminhos. Por hipótese, aumentar o leque de entrevistados resultaria numa amostra maior que, por sua vez, poderia proporcionar mais diversidade, não só nos perfis dos entrevistados, mas também nas temáticas abordadas. De igual modo, não limitar as entrevistas a fotojornalistas, alargando-as aos diretores dos meios de comunicação social, possibilitar-nos-ia analisar, de forma mais aprofundada, as opções organizacionais.

Na visão de eventuais futuras investigações, seria interessante formular uma lista de critérios de noticiabilidade específicos do fotojornalismo, tal como já foi realizado para o jornalismo num geral, acompanhando os fotojornalistas na sua rotina e percebendo o funcionamento das diferentes etapas do processo de produção de fotografias de imprensa. Tal-qualmente, a análise às fotografias publicadas, por diferentes órgãos, também se poderia revelar relevante na investigação sobre os valores-notícia do fotojornalismo português.

BIBLIOGRAFIA

- Aguiar, K. F. (2006). Fotografia digital: hibridações e fronteiras. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/aguiar-katia-fotografia-digital.pdf>. [Acedido 12 de maio de 2015].
- Aguiar, L. & Baroni, A. (2012). Narrativas do cotidiano nas favelas do Rio de Janeiro: tentativas de construção de valores-notícia alternativos pelos fotógrafos populares, *in* Media & Jornalismo - Imagens e Jornalismo, nº 20, vol. 11, nº 1. pp.77-90
- Alves, F. & Boni, P. (2011). Os "cara-pintadas": o fotojornalismo como elemento construtor da memória, *in* Conexão – Comunicação e Cultura: ensino e aprendizagem em comunicação, vol. 10, nº 19. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/657/859>. [Acedido a 16 de abril de 2015].
- Aroso, I. M. M. (2003). A Internet e o novo papel do jornalista. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/aroso-ines-internet-jornalista.pdf>. [Acedido a 12 de junho de 2015].
- Amar, P.J. (2001). *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- Barber, C. M. (2014). Novos desafios para uma deontologia jornalística duradoura: o modelo de negócio dos media face as exigências éticas e à participação cidadã, *in* Christofolletti, R. & Fidalgo, J. (coord.). *Comunicação e Sociedade: Ética na Comunicação*, vol. 25. pp. 83-96. Disponível em: <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1861/1788>. [Acedido a 10 de junho de 2015].
- Barcelos, J. (2009). *Fotojornalismo: dor e sofrimento – Estudo de caso do World Press Photo of the year 1955-2008*. Tese de Mestrado. Universidade de Coimbra, Portugal.
- Barthes, R. (1980). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bastos, H. (2000). *Jornalismo eletrónico – Internet e reconfiguração de práticas nas redacções*. Coimbra: Minerva Coimbra
- Berger, P. L. & Luckman, T. (2004). *A construção social da realidade*. Lisboa: Dinalivro.
- Bonixe, L. (2010). A migração das rádios locais portuguesas para o digital – desafios e potencialidades. Disponível em:

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

- <http://comum.rcaap.pt/bitstream/123456789/2057/1/A%20migra%C3%A7%C3%A3o%20das%20r%C3%A1dios....pdf>. [Acedido a 10 de junho de 2015].
- Bourdieu, P.(1997). *Sobre a televisão*. Oeiras: Celta editora.
- Breed, W. (1955/1993). Social control in the newsroom: a functional analysis. Utilizada tradução portuguesa: “Controlo social na redacção: uma análise funcional”, in Traquina, N., *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*, Lisboa: Vega, pp. 152-166.
- Campbell, D., Hadland, A. & Lambert, P. (2015). *The state of news photography: the lives and livelihoods of photojournalists in the digital age*. Relatório. Universidade de Oxford. Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/The%20State%20of%20News%20Photography.pdf>. [Acedido a 24 de setembro de 2015].
- Cardoso, M.F.L. (2014). *A fotografia documental na imprensa nacional: o real e o verosímil*. Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Castells, M. (2004). *A galáxia Internet – reflexões sobre Internet, negócios e sociedade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Canavilhas, J. (2001). Webjornalismo: considerações gerais sobre o jornalismo na web. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-webjornal.html>. [Acedido a 10 de junho de 2015].
- Canavilhas, J. & Rodrigues, C. (2012). O cidadão como produtor de informação: estudo de caso na imprensa online portuguesa. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2012v9n2p269/23345>. [Acedido a 2 de junho de 2015].
- Canavilhas, J. & Satuf, I. (2014). Jornalismo em transição: do papel para o tablet, in Canavilhas, J. & Fidalgo, A. (orgs.). *Comunicação digital - 10 anos de investigação*. pp. 35-58. Disponível em: http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20140930-201308_10anos_labcom.pdf. [Acedido a 10 de junho de 2015].
- Campenhoudt, L. V. & Quivy, R. (1992). *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva
- Correia, F. (1997). *Os jornalistas e as notícias*. Lisboa: Caminho.
- Ferreira, J. C. F. (2003). A imagem na web: fotojornalismo e internet. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/felz-jorge-imagem-web-fotojornalismo-internet.pdf>. [Acedido a 2 de junho de 2015].

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

- França, J. B. S. (2014). *O que (não) veem os nossos olhos - Fotojornalismo na imprensa portuguesa*. Tese de Mestrado. Universidade de Coimbra, Portugal. Disponível em:
[https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/27370/1/O%20que%20\(n%C3%A3o\)%20veem%20os%20nossos%20olhos%20-%20Fotojornalismo%20na%20imprensa%20portuguesa.pdf](https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/27370/1/O%20que%20(n%C3%A3o)%20veem%20os%20nossos%20olhos%20-%20Fotojornalismo%20na%20imprensa%20portuguesa.pdf). [Acedido a 22 de maio de 2015].
- Gans, H. (2003). *Democracy and news*. Oxford: University Press.
- Giacomelli, I. L. (2008). Critérios de noticiabilidade e o fotojornalismo, in Boni, P. (ed.). *Discursos Fotográficos*, Londrina, vol. 4, nº 5. pp-13-36. Disponível em:
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/issue/view/264/showToc>. [Acesso a 16 de novembro de 2014].
- Gonçalves, F.R. & Valadas, S.T. (2013). Aspetos metodológicos do inquérito por entrevista. Disponível em:
https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/3031/1/Valadas%26Gon%C3%A7alves_2013.pdf. [Acedido a 14 de julho de 2015].
- Kovach, B. & Rosenstiel, T. (2004). *Os elementos do jornalismo - O que os profissionais do jornalismo devem saber e o público deve exigir*. Porto: Porto Editora.
- Moretzsohn, S. (2006). O mito libertário do "jornalismo cidadão", in Pinto, M. & Santos, L. A. (eds.). *Comunicação e Sociedade: jornalismo e internet*, vol. 9-10. pp. 63-81. Disponível em:
<http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1155/1098>. [Acedido a 11 de junho].
- Neveu, É. (2003/2005). *Sociologia do Jornalismo*. Porto: Porto Editora.
- Oliveira, E. M. (2006). Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>. [Acedido a 12 de maio de 2015].
- Palácios, M. (2003). Jornalismo online, informação e memória: apontamentos para debate. Disponível em: <http://www.labcom.ubi.pt/files/agoranet/02/palacios-marcos-informacao-memoria.pdf>. [Acedido a 25 de junho de 2015].
- Patterson, T. (2010). Media abundance and democracy. *Media & Jornalismo*:17, vol. 9, nº 2. pp. 13-30.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

- Pinto, J. & Silva, A. (1986). *Metodologia das ciências sociais*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ponte, C. (2004). *Leituras das notícias – Contributos para uma análise do discurso jornalístico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Queiroz, Eça (2003). As catástrofes e as leis da emoção, in Mónica, M. F. (coord.). Eça de Queiroz, Jornalista. Lisboa: Principia. pp. 424-429.
- Rebelo, J. et al. (2011). *Ser jornalista em Portugal – Perfis Sociológicos*. Lisboa: Gradiva.
- Reis, I. (2009). *O áudio no jornalismo radiofónico na internet*. Tese de Doutoramento. Universidade do Minho, Portugal.
- Reges, T.L.R. (2011). Características e gerações do webjornalismo. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/reges-thiara-caracteristicas-e-geracoes-do-webjornalismo.pdf>. [Acedido a 2 de junho de 2015].
- Rieffel, R. (2003). *Sociologia dos media*. Porto: Porto Editora.
- Santos, R. (2001) Práticas produtivas e relacionamento entre jornalistas e fontes de informação, in Cabrera, A. et. al. *O jornalismo português em análise de casos*. Lisboa: Caminho. 93-133.
- Schmitt, F. B. (1998). Newsmaking e fotografia: um exemplo das rotinas de produção noticiosa aplicadas ao fazer fotográfico, in *Revista Famecos*. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3015/2293>. [Acedido a 15 de maio de 2015].
- Schudson, M. (1978). *Discovering the news – A social history of american newspapers*. Estados Unidos da América: Basic Books.
- Schudson, M. (2003) *The sociology of news*. New York: Norton & Company.
- Sena, A. (1991). *Uma história de fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Silva, L. (2010). *O estado actual do fotojornalismo português: o impacto dos processos de convergência e digitalização*. Tese de Mestrado. Universidade do Porto, Portugal.
- Sontag, S. (1986). *Ensaaios sobre a fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Sousa, J.P. (2011). Estatuto e expressividade da fotografia jornalística: um ensaio. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-estatuto-e-expressividade-da-fotografia.pdf>. [Acedido a 14 de maio de 2015].
- Sousa, J. P. (2004). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e Argos.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

- Sousa, J.P. (2002a). Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. [Acedido a 14 de maio de 2015].
- Sousa, J. P. (2002b). Estereotipização e discurso fotojornalístico nos diários portugueses de referência. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-estereotipizacao-discurso-fotojornalistico.pdf>. [Acedido a 14 de maio de 2015].
- Sousa, J. P. (1998). Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html. [Acedido a 10 de novembro de 2014].
- Traquina, N. (2005). *Teorias do jornalismo, por que as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, vol. 1, pp. 152-161.
- Traquina, N. (2004). *A tribo jornalística – uma comunidade transnacional*, Lisboa: Editorial Notícias.
- Traquina, N. (2002). *O que é jornalismo?* Lisboa: Quimera.
- Traquina, N. (1999). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega.
- Traquina, N. (2001). Teorias das notícias: o estudo do jornalismo no século XX, in Cabrera, A. et al. *O jornalismo português em análise de casos*. Lisboa: Caminho. 19-91.
- Vilaça, A. R. M. (2013). *A representação da dor na imprensa nacional: análise da relação entre os media e as fontes de informação durante a experiência de estágio no Jornal de Notícias*. Relatório de Estágio de Mestrado. Universidade do Minho, Portugal. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/29134/1/Ana%20Rita%20Moreira%20Vila%C3%A7a.pdf>. [Acedido a 23 de junho de 2015].
- Wolf, M. (1992). *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença.
- Zamith, F. (2011). *A contextualização no ciberjornalismo*. Tese de Doutoramento. Universidade do Porto, Portugal. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/57280/2/zamith000148443.pdf>. [Acedido a 8 de junho de 2015].
- Zelizer, B. (2012). A "voz" do visual da memória, in *Media & Jornalismo – Imagens e Jornalismo*, nº 20, vol. 11, nº 1. pp. 19-42.

***O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português***

- Henriques, J. P. (10 de outubro de 2012). Despedimento colectivo avança no jornal 'Público'. *Diário de Notícias*. Disponível em: http://www.dn.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=2819631&page=1. [Acedido a 10 de junho de 2015].
- Lusa, Agência de Notícias em Portugal (2012). Livro de Estilo. Disponível em: <http://www.lusa.pt/lusamaterial/PDFs/LivroEstilo.pdf>. [Acedido a 14 de maio de 2015].
- Público* (1998). Livro de estilo. Disponível em: http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/14-fotografia.html. [Acedido a 14 de maio de 2015].
- Sindicato dos Jornalistas (25 de junho de 2011). Despedimentos em perspectiva na SIC. Disponível em: <http://www.jornalistas.eu/?n=119>. [Acedido a 10 de junho de 2015].
- Sindicato dos Jornalistas (4 de fevereiro de 2015). Sindicato dos Jornalistas contra nova redução de pessoal na RTP. Disponível em: <http://www.jornalistas.eu/?n=9384>. [Acedido a 10 de junho de 2015].

*O lugar da fotografia na construção da notícia:
uma análise aos critérios de noticiabilidade no fotojornalismo português*

ANEXOS

(As entrevistas encontram-se gravadas num CD-ROM à parte, com a seguinte ordem:

- Faixa 1: Ana Jesus Ribeiro
- Faixa 2: Rui Miguel Pedrosa
- Faixa 3: João Carlos Santos
- Faixa 4: Miguel Madeira
- Faixa 5: Paulo Cunha
- Faixa 6: Ricardo Graça
- Faixa 7: Joaquim Dâmaso
- Faixa 8: Francisco Paraíso
- Faixa 9: Hugo Amaral
- Faixa 10: José Caria)